વ્યાસંગ

□

જયંત કોઠારી

Vyasanga
essays in literary criticism
by Jayant Kothari
1984



પ્રથમ આવૃત્તિ
ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૪
૭૫૦ નકલ

કિંમત રૂ. ૧૬

ગુજરાત સરકારની આર્થિક
સહાયથી પ્રકાશિત

પ્રકાશક
જયંત કોઠારી
૨૪ સત્યકામ સોસાયટી
અમદાવાદ ૩૮૦૦૧૫

મુદ્રક
શ્રી ત્રિપુરા પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ
૮ અડવાણી માર્કેટ
દિલ્હી દરવાજા બહાર
અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૪

વિક્રેતા
ગૂર્જર એજન્સી
ગાંધી માર્ગ
અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

લેખકના અન્ય ગ્રંથો



સાહિત્યશાસ્ત્ર :

ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત

(નટુભાઈ રાજપરા સાથે), ૧૯૬૦, ૧૯૭૦ (બી. આ.)

પ્લેટો-ઍરિસ્ટૉટલની કાવ્યવિચારણા, ૧૯૬૯



વિવેચન :

ઉપક્રમ, ૧૯૬૯

અનુક્રમ, ૧૯૭૫

વિવેચનનું વિવેચન, ૧૯૭૬

અનુષંગ, ૧૯૭૮



ભાષાવ્યાકરણ :

ભાષાપરિચય અને ગુજરાતી ભાષાનું

સ્વરૂપ, ૧૯૭૩, ૧૯૮૩ (ત્રી. આ.)



સંપાદન :

સુદામાચરિત્ર (ડૉ. મધુસૂદન પારેખ અને

રતિલાલ નાયક સાથે), ૧૯૬૭, ૧૯૭૫ (ત્રી.આ.)

સંદર્ભ (ડૉ. ચિમનલાલ ત્રિવેદી સાથે), ૧૯૭૫

નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ, ૧૯૭૬

ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા, ૧૯૭૭

એકાંકી અને ગુજરાતી એકાંકી, ૧૯૮૦

જિનહર્ષકૃત આરામશોભારાસ (કીર્તિદા

જોશી સાથે), ૧૯૮૩

કાન્ત વિશે (સુધા અંજારિયા સાથે), ૧૯૮૩

નિવેદન

અહી સગૃહીત કરેલા લેખો આ પૂર્વે અન્યત્ર છપાયેલા છે. તેમાથી નિબંધ વિશેનો લેખ અહી વિસ્તારાયેલો છે ને ટૂંકી વાર્તા વિશેનો લેખ પણ થોડોક સમાર્જિત કર્યો છે.

સગ્રહને ગુજરાત રાજ્યની ભાષાનિયામકની કચેરીની આર્થિક સહાય મળી છે તેથી પ્રકાશન સરળ થયુ છે. સંકળાયેલા સૌનો હુ આભારી છું.

પ્રૂફવાચનમા ચિ. રોહિતની, શબ્દસૂચિમા ચિ. કીર્તિદાની અને શુદ્ધિપત્રકમા પ્રાધ્યાપકમિત્ર શ્રી કાંતિભાઈ શાહની મદદ મળી છે તેનો આનદ છે.

જયંત કોઠારી

૧૧ ફેબ્રુઆરી, ૧૯૮૮

શુદ્ધિપત્રક

પૃ./પં.	શુદ્ધ
૩/૧	બ્રિટેનિકા
૮/૨૬	brief
૧૦/૨૭	ઑવ્
૨૨/૨૬	એલિમન્ટ્સ ઑવ્
૨૨/૨૬	ક્લોસ
૫૫/૨૫	ઍરિસ્ટૉટલ
૫૮/૨૬	લૂગડાની
૭૮/૨૭	'જયા જયંત'
૯૭/૨૦	ચિત્રણો
૧૫૯/ફ્રિ.લા.	સચ્ચાઈભરી
૧૨૦/ફ્રિ.લા	વ્યાસંગ
૧૩૬/૧૩	મત
૧૩૮/૨૪	વર્ણવાયેલા
૧૭૧/૨૨	શાકટ
૧૭૭/ફ્રિ.લા.	પ્રિઝમ
૧૭૭/૧	ફૂલ
૧૭૮/૨	ચાલો
૧૭૯/૧૦	જોર્જ

અનુક્રમ



સાહિત્યસ્વરૂપચર્ચા

નિબંધ : વ્યાખ્યા, વ્યાપ, વ્યાવર્તકતા/૧

ટૂંકી વાર્તા : કેટલાક દૃષ્ટિબિંદુઓ/૨૮

એકાંકી : આજના કેટલાક સંદર્ભો/૫૩



અભ્યાસલેખો

'ઇન્દુકુમાર'નું વસ્તુવિધાન/૭૧

'સરસ્વતીચંદ્ર' . વર્ણનો અને વર્ણનશૈલી/૯૬

'રાઈનો પર્વત' – સાહિત્યનાટક તરીકે/૧૧૯



ગ્રંથસમીક્ષાઓ

અભિવ્યક્તિના આગવા મરોડથી થયેલું વાસ્તવચિત્રણ
('અડોઅડ', ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા)/૧૩૦

આધુનિકતાવાદી નહીં પણ આધુનિક વાર્તાઓ
('વ્હાઇટ હૉર્સ', સુધીર દલાલ)/૧૪૪

સચ્ચાઈભરી સંવેદનકથા
('ચિહ્ન', ધીરેન્દ્ર મહેતા)/૧૫૪

તેજસ્વી દૃષ્ટિ નહીં, પણ અભ્યાસનિષ્ઠા
('અખો એક સ્વાધ્યાય', ડૉ. રમણલાલ પાઠક)/૧૬૩

પૂર્વ-પશ્ચિમ પુરા-અદ્યુના
('પૂર્વાપર', ભોળાભાઈ પટેલ)/૧૭૩

વેધક દૃષ્ટિ અને વિચારસંભાર
('પરિધિ', દિગીશ મહેતા)/૧૮૫



શબ્દસૂચિ/૧૯૩

નિબંધ : વ્યાખ્યા, વ્યાપ, વ્યાવર્તકતા

'નિબંધ' સંજ્ઞા

'નિબંધ' શબ્દ સંસ્કૃત ભાષાનો છે, પરંતુ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં એ નામનો કોઈ સાહિત્યપ્રકાર નહોતો. 'નિબંધ' શબ્દનો "(કોઈ પણ પ્રકારની) સાહિત્યિક રચના" એવો અર્થ સંસ્કૃત કોશોમાં નોંધાયેલો છે, પણ એ અર્વાચીન સમયનો છે ગુજરાતીમાં 'નિબંધ' શબ્દ અંગ્રેજી 'એસે' શબ્દના પર્યાય રૂપે યોજાયેલો છે અને અંગ્રેજી 'એસે' નામના સાહિત્યપ્રકારનાં મૂળ, ફ્રેન્ચ લેખક મૉન્ટેઇનનાં રસળતી શૈલીમાં અંગત ભાવે થયેલાં લખાણોમાં છે એ હવે જાણીતી વાત છે. મૉન્ટેઇનના 'એસેઇઝ'ના બે ભાગ ૧૫૮૦માં પ્રગટ થયા, જેમાં ૯૪ રચનાઓ હતી. ૧૫૮૮ની ચોથી આવૃત્તિમાં નવા તેર લખાણવાળો ત્રીજો ભાગ ઉમેરાયો. આ રચનાઓની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ ઊડીને આંખે વળગે એવી હતી :

૧ એ અંગત ભાવે થયેલાં લખાણો હતાં. લેખકના વ્યક્તિત્વનું એમાં પ્રતિબિંબ પડ્યા કરતું હતું, એટલે સુધી કે મૉન્ટેઇને તો એમ કહેલું કે "હું આલેખું છું મારી જાતને"

૨. જાતનું આલેખન એમાં નિખાલસતાભર્યું હતું. પોતાને થયેલી પહેલી ઇન્દ્રિયસંવેદનાઓથી માંડીને ચાલેલી સમગ્ર ભાવ-વિચારમાળા એમાં આવરી લેવાયેલી હતી. મૉન્ટેઇન પોતાના આલેખનવિષય 'જાત'ને "ક્ષુદ્ર તુચ્છ અને મિથ્યા પદાર્થ" એમ કહીને નિર્દેશે છે એ એનું આલેખન કેટલું નિઃસંકોચ હશે એ સૂચવે છે. આથી જ, મૉન્ટેઇનને "માણસ તરીકે પોતે જે અનુભવ્યું હોય તે લેખક તરીકે વર્ણવનાર પહેલી વ્યક્તિ" તરીકે ઓળખાવાયેલ છે.

૩. એમા જાતજાતના વિષયોની વાત થયા કરતી હતી. વારંવાર વિષયાન્તર થતુ હતુ અને શૈલીમાં શિથિલતા કે નિર્બંધતા વરતાતી હતી. વિચારસાહચર્યથી વિષય આગળ ચાલતો હતો.

૪. દાખલાદૃષ્ટાંતોની એમા પ્રચુરતા હતી. ઉદ્ધરણો પણ ગૂંથાતાં હતા અને વિસ્તૃત વાચનની છાયા ઝિલાતી હતી.

૫. વિષય પરત્વેનાં બધી બાજુના દૃષ્ટિબિંદુઓ રજૂ થતા હતા પણ છેવટે કશા નિર્ણય વિના વાત પૂરી થતી હતી. એટલેકે એક જાતનુ સ્યાદ્‌વાદી વલણ વ્યક્ત થતું હતું.

સાહિત્યરચનાનું આ એક નવું જ રૂપ હતું. આ પૂર્વે આને મળતા કેટલાંક રૂપો ખેડાયેલાં – ડાયરીઓ, નોંધો, પત્રો, હાંસિયા-નોંધો, તત્રીનોધો, સૂત્રવાક્યો વગેરે. એમાં જીવનનિરીક્ષણ ને ચિંતન આવતુ, અરૂઢ શૈલી અને દૃષ્ટાંતકથાઓનો વિનિયોગ પણ થયેલો. સેનેકા ને પ્લુટાર્કનું કાર્ય એ રીતે ઘણુ નોંધપાત્ર હતુ મૉન્ટેઇન પર એમનુ ઋણ પણ છે, પરતુ મૉન્ટેઇને જે સાહિત્યરચના સિદ્ધ કરી તે એના પૂર્વે કશે સિદ્ધ થઇ નહોતી. આથી, આ નવો રચના-પ્રકાર મૉન્ટેઇને એને માટે યોજેલા 'એસે' નામથી જ ઓળખાતો થયો અને મૉન્ટેઇન એનો પિતા લેખાયો. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં આ રચનાપ્રકારનુ ઉત્તમ રીતે ખેડાણ થયુ.

નિબંધના સાહિત્યપ્રકારના ઉદ્‌ભવની આ કથા હોઈને એના ઘણાં વ્યાખ્યા-વિવરણો મૉન્ટેઇન-શૈલીની રચનાઓને અનુલક્ષીને જ થાય એ સ્વાભાવિક છે. નમૂના રૂપે એક, ડૉ. જૉન્સનની જૂની ને જાણીતી અને બીજી, અંગ્રેજી વિશ્વકોશની સર્વમાન્ય ગણાય એવી – એમ બે વ્યાખ્યાઓ જુઓ :

ડૉ. જૉન્સન : "નિબંધ એટલે મનનો યદૃચ્છાવિહાર, નિયમાનુસારી ને વ્યવસ્થિત રચના નહીં, પણ નિયમવિહીન, પચીને એકરસ ન થયેલો પદાર્થ"[1]

---

૧. An essay is a loose sally of mind, and

એન્સાઇક્લોપીડિઆ બ્રિટાનિકા, ૧૯૬૫ . "અંગ્રેજ માનસને માટે ખરો નિબંધ માપસરની લંબાઈની, સામાન્ય રીતે ગદ્યમય રચના હોય છે, જે પસંદ કરેલા વિષયનું અને એ વિષયના લેખક સાથેના સંબંધનું હળવી ને અછડતી રીતે આલેખન કરે છે."[૨]

ગુજરાતીમાં કાકાસાહેબ, સુન્દરમ્, ઉમાશંકર, દિગીશ મહેતા એ સૌના વ્યાખ્યાવિવરણો પણ આ પ્રકારના જ છે. 'નિબંધ' શબ્દને, આ રીતે, અંગત શૈલીનાં લખાણો માટે મર્યાદિત કરીને બિનંગત ભાવે થયેલા વસ્તુપ્રધાન લખાણોને 'નિબંધ'ને બદલે 'વિષય' (થીમ) કે 'લેખ' (આર્ટિકલ)ના નામથી ઓળખાવવાનું પણ સૂચવવામાં આવે છે. પણ એ હકીકત પ્રત્યે ભાગ્યે જ દુર્લક્ષ થઈ શકે કે આજ સુધી 'એસે' કે 'નિબંધ' નામથી ઓળખાયેલી રચનાઓમાં મૂઝવે એવું, એને એક ગાભાપટારો (રેગ બેગ) કહેવાનું મન થાય[૩] એવું વૈવિધ્ય નજરે પડે છે અને ગંભીર વસ્તુપ્રધાન લેખનપ્રકારને પણ 'એસે' કે 'નિબંધ' કહેવાની રૂઢિ ભાગ્યે જ કંઈ ઓછી બળવાન છે. ગુજરાતીમાં તો આરંભથી જ 'નિબંધ'ને ગંભીર વસ્તુપ્રધાન લેખનપ્રકાર તરીકે જોવાની પરંપરા વિકસી છે અને પછીથી ચાલુ રહી છે એ નવલરામની, નર્મદની, અને મણિલાલની પણ, નિબંધની વ્યાખ્યાઓ[૪] જોતાં અને વિશ્વનાથ ભટ્ટનો ગુજરાતી નિબંધસાહિત્ય વિશેનો લેખ જોતાં જણાઈ આવશે.

---

irregular, undigested piece, not a regular and orderly composition.

૨. to the English mind the true essay is a composition of moderate length, usually in prose, which deals in an easy, cursory way with the chosen subject, and with relation of that subject to the writer

૩. જુઓ અભ્યાસ, ઓગસ્ટ ૧૯૬૮, પૃ. ૩૭.

૪. નવલરામ "કોઈ પણ બાબત ઉપર પોતાના જે વિચારો

વિશ્વનાથ ભટ્ટે 'નિબંધ' સંજ્ઞા ગંભીર લેખનપ્રકાર માટે જ રાખી, રસળતા લેખનપ્રકાર માટે 'નિબંધિકા' નામ સૂચવ્યું છે ઉમાશંકર જોશી વગેરેને પણ 'સર્જક' 'લલિત' 'રસલક્ષી' 'કલ્પનાપ્રધાન' 'હળવો' 'વિદ્વત્' 'શિક્ષક' 'લલિતેતર' વસ્તુપ્રધાન' 'ગંભીર' એવાં વિશેષણો લગાડીને 'નિબંધ'ના સાહિત્યપ્રકારની વાત કરવી પડે છે તે પણ 'નિબંધ' સંજ્ઞા આપણે ત્યાં મો-ટેઇન-શૈલીના નિબંધો માટે મર્યાદિત થઈ નથી એ બતાવે છે.

નિબંધની વ્યાખ્યા

નિબંધને નામે ઓળખાવાયેલી રચનાઓ એટલી વિવિધ પ્રકારની મળે છે કે એમનુ કોઈ લઘુતમ સાધારણ ગુણલક્ષણ તારવવાનું આપણે કરીએ તો એમાં ભાગ્યે જ કશું, નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપને સમજાવે એવું, બચે. 'માપસરની લંબાઈની ગદ્યરચના' કે એવું કંઈક કહીને આપણે ચલાવવુ પડે. નિબંધના આ કે તે પ્રકારને અનુલક્ષીને વ્યાખ્યા કરીએ તો ઘણું એની બહાર રહી જાય. અને નિબંધના સર્વ અવસ્થાન્તરોનાં વ્યાવર્તક લક્ષણને સમાવે તથા નિબંધના સાહિત્યપ્રકારના વ્યાપનો ખ્યાલ આપે એવી વ્યાખ્યા કરવા જઈએ તો એ વ્યાખ્યાને બદલે વર્ણન જેવી બની જાય. છતાં નિબંધના સાહિત્યપ્રકારને એના સઘળા સ્વરૂપવૈવિધ્યમાં

હોય તે બીજાને બરાબર લખી જણાવવા એને નિબંધ કહે છે"

નર્મદ: "નિબંધ લખવા જેવીતેવી વાત નથી પોતાના મનની કલ્પના કાગળ ઉપર સંબંધ રાખી લખી જણાવવી તથા કેટલીએક બાબતોમાં વિદ્વાનોના મતો શોધવા પડે છે. તથા તેઓ પોતાના ગ્રંથમાં કેવી રીતે વાક્યયોજના કરી ગયા છે તે સર્વ જાણવું જોઈએ."

મણિલાલ: "વિષયનો અર્ક બાંધી તેનું સ્વરૂપ આપવું અને તેનું સમર્થન બેચાર દૃષ્ટાન્તોથી અને બેચાર શ્લોકોથી કરવું એટલામાં નિબંધનું નિબંધત્વ નથી. નિબંધ તે છે કે જેનું વચનેવચન અનુભવની ગ્રંથિ છે, જેની વાક્યરચના સૂત્રરૂપ છે અને જેનો ઉપદેશ હૃદયના મર્મને તુરત જ આઘાત કરી ક્ષણવાર તદાકારતા ઉપજાવે છે."

સમજવો હોય તો આ છેલ્લી પદ્ધતિ જ કામ આવી શકે. આ પ્રકારના એક પ્રયત્ન લેખે નીચેની વ્યાખ્યા જોવા-વિચારવા જેવી છે :

“નિબંધ એ ગદ્યરચનાનો એક પ્રકાર છે, જેનું સ્વરૂપ મૂળભૂતપણે અર્થઘટનાત્મક છે પણ જેમાં શૈલી અને નિરૂપણપદ્ધતિમાં ગણનાપાત્ર મુક્તતાને અવકાશ રહે છે. એ, લેખકની પસંદગીના કોઈ પણ વિષયને વૈયક્તિક કે સીમિત દૃષ્ટિકોણથી (સામાન્ય રીતે એક બેઠકે વાંચી શકાય એટલા લંબાણથી) નિરૂપે છે લેખકનું સીમિત દૃષ્ટિબિંદુ એની વિષયની પસંદગીમાં, શૈલીમાં, નિરૂપણપદ્ધતિમાં કે નિબંધના સામાન્ય સૂરમાં પ્રગટ થાય છે.”[૫]

આ વ્યાખ્યા પણ અહીં તહીં એક યા બીજા લેખનપ્રકાર તરફ કંઈક ઝૂકતી જણાશે, તોપણ ‘નિબંધ’ નામથી ઓળખાયેલી મહત્ત્વની રચનાઓને લક્ષમાં રાખીને એ બાંધવામાં આવેલી હોવાથી એને આધારે નિબંધનાં લક્ષણો સમજવાનો પ્રયત્ન એકંદરે ફળદાયી નીવડે તેમ છે. આ વ્યાખ્યામાંથી નિબંધનાં નીચે પ્રમાણેનાં લક્ષણો ફલિત થાય છે :

૧. સૌ પ્રથમ, નિબંધ એ ગદ્યરચનાનો એક પ્રકાર છે. અંગ્રેજીમાં ‘એસે’ નામની પદ્યરચનાઓ મળે છે, જેમકે ‘એસે ઑન ક્રિટિસિઝમ’ (પોપ) વગેરે. પણ આ અપવાદરૂપ દાખલાઓ છે. ગુજરાતીમાં ‘નિબંધ’નામી પદ્યરચનાઓ જાણીતી નથી, પરંતુ

૫. An essay is a prose composition, primarily interpretative in nature but permitting considerable freedom of style and method, treating any subject the author may choose from a personal or limited standpoint (usually at length suitable for reading at one sitting) and revealing in the choice of subject, style, method or general tone, the personality or the limited view-point of the author. — લુઈ વાન, ‘સેન્ચુરી રિડિંગ્ઝ ઇન ધ ઇંગ્લિશ એસે’, પૃ. ૩.

દલપતરામ વગેરેની 'વાદ વદવા વિશે' જેવી કવિતા પદ્યદેહી નિબંધ જ હતી. એટલે પદ્યમાં નિબંધલેખનની શક્યતા સાવ નકારી ન શકાય તેમ છતા હવે ગદ્યનુ વાહન પૂરતુ હાથવગુ થઈ ગયેલું હોઈ પદ્યમા નિબધ મળવાના સભવ ઘણા અલ્પ થઈ ગયા છે. એટલે નિબંધને મુખ્યત્વે ગદ્યરચનાના એક પ્રકાર તરીકે ઓળખાવવામાં કશું ખોટુ નથી.

૨. નિબધ મૂળભૂત રીતે અર્થઘટનાત્મક કે વિવરણાત્મક સાહિત્યપ્રકાર છે. એનું મૂળ જીવનનુ અવલોકન કરવાની અને પોતાના અવલોકનોનો અર્થ વિચારવાની વૃત્તિમા રહેલુ છે. બાઇબલમાં, કૉન્ફ્યૂશિઅસ કે લાઓત્સેના વચનોમાં નિબંધના બીજ જોવામાં આવે છે તે આ કારણે. કહેવતો, સૂત્રાત્મક વાક્યો, ડાયરીઓનોંધવહીઓ પત્રોમાનાં ટીકાટિપ્પણ, હાસિયાનોધ, બોધાત્મક સાહિત્ય, આધુનિક વર્તમાનપત્રોની ટૂંકી તંત્રીનોંધ વગેરે રૂપે પણ જીવનનિરીક્ષણો આવતાં હોય છે. એ રીતે એ લેખનપ્રકારોને નિબંધ સાથે નિકટનો સગાઈસંબધ છે. જીવનનિરીક્ષણ એ લેખનપ્રકારોથી જરા આગળનુ વિકસિત વ્યવસ્થિત સ્વરૂપ ધારણ કરે ત્યારે નિબધ અસ્તિત્વમાં આવે.

આનો અર્થ એવો નહી કે કોઈ મુદ્દાનુ દલીલપૂર્વકનુ પ્રસ્થાપન ઉત્થાપન, કોઈ જટિલ વિષયનું સ્પષ્ટ સુરેખ કથન નિબધમા હોવું જોઈએ. જીવનના કોઈ એક ચોક્કસ બિંદુએ રહીને કરેલી નાનકડી જીવનસમીક્ષા એ હોય એટલે બસ. સમગ્ર વિષયને ચિતનનો એક પાસ લાગેલો હોય આપણી આજુબાજુના જીવન પર, નિબધ, એક દિવાસળીના જેવો નાનકડો કૌતુકભર્યો પ્રકાશ ફેંકે.

છેવટે મુખ્ય મુદ્દો એ છે કે નિબધનુ પ્રધાન લક્ષણ નવી સામગ્રી નિપજાવવી એ નથી, પણ અસ્તિત્વ ધરાવતી સામગ્રીની સમીક્ષા કરવી એ છે. અન્ય સર્જનાત્મક સાહિત્યપ્રકારોથી નિબધનુ મહત્ત્વનું ભેદક લક્ષણ હોય તો તે આ જ છે

૩ નિબંધના વિષયવસ્તુને કોઈ મર્યાદા નથી. તુચ્છમાં તુચ્છ કે ગંભીરમાં ગંભીર વિષય લઈને પણ નિબંધકાર પોતાનું અવલોકન પ્રગટ કરી શકે છે. ટાંકણીથી માંડીને તારામંડળ સુધીનો, આશાથી માંડીને અદ્વૈતવિચાર સુધીનો કોઈ પણ વિષય નિબંધમાં આવી શકે છે. આમ છતાં કેટલાક વિષયો તરફ નિબંધકારો વળીવળીને આવતા દેખાય છે – વાર્તાલાપ મૈત્રી, અસહિષ્ણુતા, હિંમત, વિનય, વાચન, ચાલવું તથા જીવન અને સાહિત્યનાં વ્યક્તિત્વો દરેક યુગની પોતાની વિશિષ્ટ વિષયપસંદગી પણ હોય છે, જોકે સામયિક વિષયો એ સમયના વાચકો માટે આદર્શ હોય છે, પણ થોડા સમયમાં જ પોતાનું આકર્ષણ ગુમાવી બેસતા હોય છે.

કોઈ ગંભીર વિષય પર ગંભીર રીતે લખાયેલો તે જ નિબંધ એ વાત ખરી નથી. પોતે જેના વિશે કશું ન જાણતો હોય તેના પર પણ નિબંધકાર મોજથી લખે, કેમકે એમાં એ પોતાના અજ્ઞાન વિશે જ લખશે. અહીં વિષય સાથેનો પોતાની જાતનો સંબંધ પ્રગટ કરવો એ જ નિબંધકારનું લક્ષ્ય હોય છે. આ રીતે, નિબંધમાં કોઈ વિષય રજૂ ન થતો હોય એમ પણ બની શકે.

૪ પોતાના વિષયનું સાંગોપાંગ સર્વગ્રાહી નિરૂપણ કરવું એ નિબંધનું લક્ષ્ય હોતું નથી. અંગ્રેજી 'એસે' શબ્દનો મૂળ અર્થ છે પ્રયત્ન, અજમાયશ, કામચલાઉ ધોરણે રજૂ કરેલું કશુંક એમાં વિષયની જાડી-મોટી રૂપરેખા જ હોય કે વિષયનું પોતાને સ્પર્શી ગયેલું કોઈ એકાદ પાસું જ પસંદ કરીને લેખક ચાલ્યો હોય. નિબંધને કેટલીક વાર અપૂર્ણ (ઇન્કમ્પ્લિટ) લેખવામાં આવે છે તે આ કારણે. ઉપરાંત, નિબંધલેખક સ્વસ્થતાથી, ઊંડાણથી, નિરાતથી વિચાર કરીને લખતો નથી, પણ વિષયની પોતાના મન પર જે તાજી ત્વરિત છાપ પડી હોય એને આલેખતો હોય છે, પોતાના તે-તે ક્ષણના મનોવ્યાપારોને વ્યક્ત કરતો હોય છે. બેકને, આથી જ, પોતાના નિબંધોને "જિજ્ઞાસુવૃત્તિ, અન્વેષકબુદ્ધિથી નહીં પણ મર્મગ્રાહી રીતે

ટપકાવેલી ટૂંકી નોંધો"⁶ તરીકે, તૃપ્તિ આપનાર નહીં પણ ક્ષુધા જગાડનાર મીઠાના કણ તરીકે, ઓળખાવેલા. નિબંધમાં વિચારસિદ્ધિ, વિચારની પરિપૂર્ણતા નહીં પણ વિચારપ્રેરકતા હોય. ડૉ. જોન્સને નિબંધને 'અપક્વ રચના' (અન્ડિજેસ્ટેડ પીસ) કહેલો તે કદાચ આ અર્થમાં.

વિષયનિરૂપણમાં આ વૈયક્તિક કે સીમિત દૃષ્ટિબિંદુ એ નિબંધને પ્રબંધ (ટ્રીટાઇઝ)થી જુદો પાડનાર મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. પ્રબંધ, વિષયનાં સર્વ પાસાંઓનો સર્વ બાજુથી સંપૂર્ણ અભ્યાસ કરવા તાકે. નિબંધ તત્કાલ આલેખનથી સર્જાયેલું રેખાચિત્ર છે; પ્રબંધ સર્વાંગસંપૂર્ણ રંગચિત્ર છે. અલબત્ત, અંગ્રેજીમાં લૉક જેવાનાં 'એસે' નામથી ઓળખાયેલાં પરંતુ વ્યવસ્થિત શાસ્ત્રીય વિચારણાનાં વિસ્તૃત ગ્રંથાકાર લખાણો મળે છે, પણ અહીં 'એસે' (=પ્રયત્ન, અજમાયશ) એ નામ લેખકે કદાચ નમ્રતાથી આપ્યું હોય. ગુજરાતી 'નિબંધ' (= નિબદ્ધ રચના) શબ્દ તો વ્યવસ્થિત વિચારતંત્રવાળી કોઈ પણ કૃતિ માટે વાપરી શકાય તેવો છે. સુધારાયુગને પંડિતયુગમાં 'નિબંધ' શબ્દ ઠીકઠીક વિસ્તૃત નિરૂપણવાળી રચનાઓ માટે પણ વપરાયેલો. આમ છતાં, લાંબી અભ્યાસપૂર્ણ રચના માટે 'એસે' કે 'નિબંધ' શબ્દનો પ્રયોગ કંઈક અપવાદરૂપ છે. એવી રચનાઓને 'પ્રબંધ' લેખી એનાથી નિબંધની જે ભિન્નતા છે તે લક્ષમાં રાખવી જોઈએ.

૫. નિબંધ પ્રમાણમાં ટૂંકો હોય છે, એની લંબાઈ માફકસરની હોય છે એટલું કહી શકાય, પણ એની નિશ્ચિત મર્યાદા બાંધવી શક્ય નથી. બહુબહુ તો સળંગ એક બેઠકે વાંચી શકાય એટલુ એનું લંબાણ હોવુ જોઈએ એવી મર્યાદા આંકી શકાય પરંતુ એમાંયે થોડાંક સો પાનાથી થોડાક હજાર શબ્દો સુધીની રચનાઓનો સમાવેશ થવાનો. નિબંધ કોઈ 'ગ્રંથ' ન હોય એમ પણ આપણે કહી શકીએ, જોકે મેકોલે અને હર્બર્ટ સ્પેન્સર જેવાના નિબંધો નાનકડી ચોપડી જેવા જ છે. એટલે કોઈ પણ નિયમમાં અપવાદ તો રહેવાના જ, અને સાહિત્યસ્વરૂપની સીમા પરનાં દૃષ્ટાંતો પણ મળવાનાં જ.

૬. જીવનનુ અવલોકન અને અર્થઘટન એ નિબંધનું મૂળભૂત અને વ્યાવર્તક તત્ત્વ હોઈ જીવનના વાસ્તવ સાથે એને સીધો સંબંધ રહે છે. એટલેકે જીવનનું કોઈક સત્ય એ પ્રગટ કરવા તાકે છે. કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકારને છેવટે જીવનના સત્ય સાથે સંબંધ હોય છે, પણ નિબંધનો સત્ય સાથેનો સંબંધ અપરોક્ષ હોય છે ને વધુ ગાઢ પણ હોય છે. એ સાચું છે કે નિબંધમાં લેખકનુ પોતાનુ વાસ્તવદર્શન પ્રગટતુ હોય છે અને નિબંધકાર શાસ્ત્રીય અભ્યાસપૂર્વક લખતો હોતો નથી તેથી નિબંધમા પરમ શાશ્વત સત્યોના ઉદ્‌ઘાટનને ભાગ્યે જ અવકાશ હોય છે. એમાં તો રોજિંદા જીવનની ઘટમાળમા નજરે ચડતા સત્યના નાનાનાના અંશો આલેખાતા હોય છે. પણ આ નાનાનાના સત્યોનુ મૂલ્ય ઓછુ નથી હોતુ. આપણુ જે માનવીય જીવનસત્ય હોય છે તે આવાં નાનાનાના સત્યોથી જ રચાતુ હોય છે.

૭. નિબંધ જે વાસ્તવદર્શન કે સત્યદર્શન રજૂ કરે છે તેની પ્રતીતિ પણ એ આપણામાં જન્માવવા ચાહે છે. અલબત્ત, નિબંધકાર કશા વિશે મતાગ્રહી થતો નથી ને જ્ઞાનનો એક શાંત પ્રકાશ જ પાથરે છે. પણ આ રીતે, નિબંધ સૌ સાહિત્યસ્વરૂપોમાં સૌથી વધારે

હોઈ છે ૭

આ કાર્ય કરવાની નિબંધની રીત અનેક પ્રકારની હોઈ શકે છે. કેટલાક નિબંધો આ કાર્ય સીધેસીધું કરે છે; આપણી સમક્ષ એક દલીલ રૂપે આવે છે, ઉદ્‌બોધન કે સમજાવટનો ખુલ્લો પ્રયત્ન કરે છે અને નિબંધલેખક આપણને સીધું સંબોધન કરે છે. આ સૌથી વધારે નિબંધાત્મક નિબંધ છે. પણ કેટલાક નિબંધો પોતાનો આ હેતુ છુપાવતા હોય છે અથવા-તો એને ગૌણ બનાવી દેતા હોય છે. નિબંધના કથનાત્મક, નાટ્યાત્મક કે કાવ્યાત્મક પ્રકારો આ રીતે અસ્તિત્વમાં આવે છે...

૮ નિરૂપણપદ્ધતિ અને શલીની બાબતમાં અપાર મોકળાશ એ નિબંધની એક મહત્ત્વની વિશેષતા છે. આપણે ઘણી વાર નિબંધાત્મક નિબંધને જ નિબંધ માનવાની ભૂલ કરતા હોઈએ છીએ. પણ હેતુલક્ષી નિબંધકાર વાર્તાત્મક, નાટ્યાત્મક કે વર્ણનાત્મક રચના પણ કરે. એટલેકે સીધું- કથન કરવાને બદલે પ્રસંગ, સંવાદ, પદાર્થચિત્રના રૂપમાં પોતાની વાત મૂકે. પત્ર, કટાર આદિ જાતભાતના આકારોમાં પણ નિબંધને ઢાળે. કોઈ નિબંધકાર વીગતપ્રચુરતા દ્વારા, કોઈ તર્કસરણિ દ્વારા, કોઈ સંવેદનરસ દ્વારા પોતાનું કામ સિદ્ધ કરે

નિબંધની શૈલી ઔપચારિક-તેમ અનૌપચારિક હોઈ શકે. લેકે નિબંધમાં વિચારોની વ્યવસ્થિત માંડણી હોય અથવા-તો વીખરાયેલા વિચારો ("ડિસ્પર્સ્ડ મેડિટેશન્ઝ" – બેકન), મનનો વિહાર ("અ લૂઝ સેલી ઑવ્ માઇન્ડ" – ડૉ. જૉન્સન), નિરાતની સા થતી વાતચીતની સહજતા અને મોકળાશ હોય સંપૂર્ણપણે પચારિક અને સંપૂર્ણપણે અનૌપચારિક – એવા બે છેડાની વચ્ચે નેક અવાંતર સ્થિતિઓ શક્ય છે, તેમ નિબંધની નિરૂપણપદ્ધતિઓ ને શૈલીઓનું જાતભાતનું મિશ્રણ પણ થઈ શકે છે. તેથી લેખકેલેખકે

---

૭. Persuation, then, is at the heart of all essays ..
– સ્ક્રોલ્ઝ અને ક્લૌસ, 'એલિમન્ટ્સ ઑવ્ ધ એસે', પૃ. ૫

તેમ નિબંધનિબંધે પણ નિબંધનો આગવો આકાર અને આગવી શૈલી સર્જાતાં લાગવાનાં.

એ લક્ષમાં રાખવું જોઈએ કે નિબંધમાં મનનો મુક્ત વિહાર હોય તોપણ એમાં આકૃતિનું એકત્વ તો હોવું જોઈએ, ફરીફરીને મુખ્ય મુદ્દા પર આવવું જોઈએ. નિબંધનો વિકાસ કોઈ એક કેન્દ્રીય બીજરૂપ વિચાર કે મનોવૃત્તિની આસપાસ થવો જોઈએ. કોઈ વિશાળ થિએટરની સર્વ હરોળો આપણી આંખને નાટયભૂમિ તરફ જ દોરી જાય છે, તેમ નિબંધમાં પણ સર્વ છૂટી લાગતી વીગતો કોઈ એક લક્ષ્યનો સંકેત કરે એમ બનવું જોઈએ.

એક સમયમાં નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપમાં સંમાર્જિતતા-સુઘડતાનો અભાવ જેટલો સ્વાભાવિક લેખાતો હતો ને એના પર જેટલો ભાર મૂકવામાં આવતો હતો તેવી સ્થિતિ આજે કદાચ નથી રહી. હવે નિબંધમાં વત્તેઓછે અંશે સંમાર્જિત, પ્રયત્નપૂર્વક સુઘડ બનાવેલા આકારની અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે.

નિબંધના સ્વરૂપની આ લવચીકતા બરાબર લક્ષમાં રહે તો નિબંધની, એની અનેકવિધ શકયતાઓને ગૂંગળાવતી સાંકડી વ્યાખ્યા કરવામાંથી બચી શકાય.

૯. નિબંધનું એક અત્યંત મહત્ત્વનું લક્ષણ તે એમાં ઊપસતી લેખકના વ્યક્તિત્વની છાપ છે. આપણે જોયું કે નિબંધ વિષય-પસંદગી, નિરૂપણપદ્ધતિ, શૈલી ને વાસ્તવદર્શન સુધ્ધાંમાં એવી મોકળાશ ધરાવે છે કે એમાં લેખકના વ્યક્તિત્વનો પ્રવેશ થવો અત્યંત સહજ થઈ જાય છે. વળી નિબંધ હેતુલક્ષી સર્જન છે. લેખક પોતાનું સત્યદર્શન આપણા સુધી પહોંચાડવા ચાહે છે, એ સત્યનું કોરું કથન નથી કરતો, આપણને સંબોધન કરે છે. પ્રગટ વિચારવિનિમય પરનો આ ભાર પણ લેખકની ઉપસ્થિતિને આવશ્યક બનાવે છે સામાન્ય વિવરણાત્મક ગદ્યથી નિબંધના સાહિત્યપ્રકારની આ જ વ્યાવર્તકતા છે.

આમ તો કોઈ પણ લેખન પાછળ લેખકનું વ્યક્તિત્વ પડેલું

હોય છે. કેવળ શાસ્ત્રીયતાથી લખવું શક્ય જ નથી. 'શુદ્ધ હકીકતો' હોતી નથી અને શબ્દમાં પણ વ્યંજકતા હોય છે. નિબંધકાર તો, કોઈ પણ સાહિત્યસર્જકની પેઠે, શાસ્ત્રકાર તરીકે નહીં પણ માનવ તરીકે લખતો હોય છે. એટલે એમાં વ્યક્તિત્વના પ્રક્ષેપને વધુ અવકાશ છે. નાટક જેવા અન્ય સર્જનાત્મક સાહિત્યપ્રકારોમાં લેખકનું વ્યક્તિત્વ અદૃષ્ટ, અગોચર, આવૃત રહે છે, જ્યારે નિબંધ-માં એ, ઉપર દર્શાવેલી રીતે સ્ફુટ આવિષ્કાર પામેલું હોય છે. નિબંધમાં ઘણી વાર વાક્યેવાક્યે લેખકના મિજાજનો રણકો આપણને સંભળાય છે. વૈયક્તિક નિબંધ તો લેખકના વ્યક્તિત્વની સર્વ સુષમા લઈને આવે છે. એમાં આપણે સહભાગી બનીએ છીએ કોઈકની વિચારમાધુરીના, એના સ્વભાવસૌજન્યના, આપણી ન્યૂનતાઓની એની સહિષ્ણુતાભરી સમજદારીના, આપણી બડાઈઓ-ઢોંગો પરના એના મર્મપ્રહારોના. ઇતિહાસકાર, તત્ત્વચિંતક વગેરેનાં લખાણોના વિષયોમાં આપણને રસ ન હોય તો આપણે એ વાંચતા નથી, પણ નિબંધકારના વિષયમાં રસ ન હોય તોપણ નિબંધ આપણે વાંચીશું, કેમકે ત્યાં વિષય તરફ નહીં, લેખક તરફ આપણું લક્ષ હોવાનું. મૉન્ટેઇને "હું આલેખું છું મારી જાતને" એમ કહેલું અને નિબંધને લેખકનો 'સમદ્રવ્યી' (કૉન્સબ્સ્ટેન્શિઅલ) ગણાવેલો એ અહીં યાદ કરી શકાય લેખક જે દ્રવ્યનો બનેલો છે તે જ નિબંધનું દ્રવ્ય છે. એટલેકે નિબંધનો વિષય લેખક પોતે જ.

નિબંધમાં લેખકના વ્યક્તિત્વનો આટલી હદે નિક્ષેપ થવો અનિવાર્ય નથી, લેખકેલેખકે અને નિબંધેનિબંધે એનું તારતમ્ય બદલાવાનું, પણ નિબંધ એક મર્યાદિત અને વૈયક્તિક દૃષ્ટિબિંદુને લઈને અવશ્ય આવે, જે એના લેખકનું જ હોય.

૧૦. નિબંધની સંક્ષિપ્તતા, એના વિષયનિરૂપણની મર્યાદિતતા, અને એના વિષયની સામાન્યતાને કારણે કેટલીક વાર એવો ખ્યાલ પોષાય છે કે નિબંધ સરળ સુગમ સાહિત્યપ્રકાર છે. ક્રૉબે કહેલું કે

"નિબંધ એ સૌથી લોકપ્રિય પ્રકાર છે" કેમકે "જે લેખકમાં પ્રતિભા નથી કે પોતાની શોધને આગળ લઈ જવાની વૃત્તિ નથી તેને તેમજ વિવિધતા અને ઉપરછલ્લાપણાથી રાજી થતા સામાન્ય વાચકસમુદાયને એ માફક આવે છે." ડૉ. જૉન્સને પણ નિબંધ, અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપોને મુકાબલે, લખવો સહેલો અને વાચવો સરળ માનેલો. પણ નિબંધના સાહિત્યપ્રકાર વિશેનો આ એક ભ્રામક ખ્યાલ છે. સેન્ટ બવે, ઊલટાનો, એને અઘરો સાહિત્યપ્રકાર માનેલો કેમકે સારા નિબંધમાં સઘનતાની અપેક્ષા છે, સંક્ષિપ્તતાની સાથે વિષયની આરપાર જવાની અપેક્ષા છે, એમાં સાધારણ વસ્તુને અસાધારણ નૂતનતાભરી બનાવવાની હોય છે. આ બધું કરવા માટે લેખક પોતાના વિષયનો પારંગત હોવો જોઈએ. નિબંધની ઉપરછલ્લી સરળતાથી છેતરાઈ એને સામાન્ય લેખકોનું કાર્યક્ષેત્ર માનવું એ અત્ર્યાંદસ શિખાઉ માટે વધારે યોગ્ય છે એમ માનવા જેવી વાત છે.

નિબંધકાર નિબંધ અભ્યાસપૂર્વક લખતો નથી, એનો અર્થ એવો નથી એ અભ્યાસી નથી. એણે જીવનનું તો સતત જાગરૂકતાથી ગાઢ નિરીક્ષણ કરેલું હોય, લાંબા સમય સુધી ગહન ચિંતનમનન પણ કર્યું હોય. ઉપરાંત, નિબંધ એ, આપણું આગળ જોયું તેમ, જેટલે અંશે સમીક્ષા છે તેટલે અંશે સર્જન નથી. એવી સમીક્ષા માટે જેટલી વિશેષ સામગ્રી તૈયાર હોય એટલી નિબંધમાં બરકત વધારે આવે. આથી નિબંધ અમુક પ્રકારની યુગસ્થિતિ, સમાજસ્થિતિની અપેક્ષા રાખે છે. નિબંધો લખાય તે પહેલાં એ આવશ્યક છે કે ઘણાં પુસ્તકો લખાયેલાં અને વંચાયેલાં હોવાં જોઈએ. આ કારણે જ સાહિત્યના ઇતિહાસમાં નિબંધકાર કવિ અને ઇતિહાસકારની પછી જ આવે છે. નિબંધકાર પ્રસંગોપાત્ત, સહજ રીતે, પૂર્વવિચારણા, પૂર્વયોજના વિના, અનાયાસપણે લખતો હોય એવું લાગે છે પણ એની પાછળ વ્યક્તિનિષ્ઠ અને સમાજનિષ્ઠ જ્ઞાનનો પરિપાક પડેલો હોય છે એ ખાસ લક્ષમાં રાખવા જેવું છે.

માટે જ, નિબંધ લખવો જેમ સહેલું કામ નથી તેમ નિબંધ વાંચવો એ પણ સહેલું કામ નથી. નિબંધ વાચકની પાસે ઘણા ધૈર્યની અપેક્ષા રાખે છે. વાચકે મુક્ત વિહારમાંથી વિષયનો દોર પકડવાનો હોય છે, ઊંડા સંકેતો ઝીલવાના હોય છે, સંદર્ભો અને ઉલ્લેખો ઉકેલવાના હોય છે નિબંધ વાચક પાસે પણ ઘણી સજ્જતાની અપેક્ષા રાખે છે.

*

નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપને જરા વ્યાપકતાથી જોતાં આવાં કેટલાંક લક્ષણો તારવી શકાય છે. એમાંથી અમુક લક્ષણો અમુક નિબંધોમા આગળ પડતા હશે, બીજા બીજામા. અમુક લક્ષણો અમુક નિબંધોમા ગૌણ કે ગેરહાજર હશે, તો બીજાં બીજામાં. નિબંધનાં આ ગુરુતમ સાધારણ ગુણલક્ષણો છે એ રીતે જોવું જોઈએ.

નિબંધ . વ્યાપ અને વૈવિધ્ય

નિબંધોનુ વર્ગીકરણ કરવા બેસીએ ત્યારે કેવા-કેવા પ્રકારની રચનાઓનો નિબંધમા સમાવેશ થાય છે અને નિબંધના સાહિત્ય-સ્વરૂપનો વ્યાપ કેટલો છે એનો ખ્યાલ આવે છે. દેખીતી રીતે જ નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપની સીમાઓ ક્યાં સુધી ગણવી અને એનું વર્ગીકરણ કયા ધોરણોથી કરવું તેમ એમાં કેટલી ઝીણવટ કરવા સુધી જવું એ વિશે દૃષ્ટિભેદો હોવાના. એટલે નિબંધના જુદાજુદા પ્રકારના વર્ગીકરણો આપણને પ્રાપ્ત થવાના. આ વર્ગીકરણો એક-બીજાને ક્યાંક છેદતાં હોય એવું પણ બનવાનું અને કયા વર્ગમાં નાખવાં એની મૂંઝવણ ઊભી કરે એવા સીમાવર્તી દૃષ્ટાંતો પણ મળવાનાં. આ રીતે, નિબંધના પ્રકારોનુ ચિત્ર ઘણું ગૂંચવણભર્યું બનવા સંભવ છે. આપણે નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપના વ્યાપનો અંદાજ આવે એ માટે એનાં વિવિધ પ્રકારનાં વર્ગીકરણોનો ટૂંકમા પરિચય કરીએ.

ઔપચારિક અને અનૌપચારિક નિબંધ . નિબંધના સાહિત્ય-પ્રકારમાં સૌથી મોટો અને મહત્ત્વનો ભેદ, મુખ્યપણે ઔપચારિક

(ફૉર્મલ) અને મુખ્યપણે અનૌપચારિક (ઇન્ફૉર્મલ) નિબંધનો છે. વિચારપ્રતિપાદન, ઉદ્બોધન (પર્સ્વેશન) એ નિબંધમાત્રનું લક્ષણ, પણ અનૌપચારિક નિબંધ એ કામ આંકડાકીય ગણતરી, નિષ્ણાતોના અભિપ્રાયોના ઉદ્ધરણ વગેરે દ્વારા કરે, વ્યવસ્થિત વસ્તુલક્ષી ગતિથી ચાલે અને વિષયના અભ્યાસલેખની નજીક, ઓછેવત્તે અંશે, રહે; ત્યારે અનૌપચારિક નિબંધ ઉદ્બોધનનું કામ અનુભવની અપીલ, સાદૃશ્ય વગેરે દ્વારા કરે, રસળતી મનસ્વી ગતિથી ચાલે અને સ્વતંત્ર સર્જનની કોટિએ, ઓછેવત્તે અંશે, પહોંચે ઔપચારિક નિબંધ તે મુરબ્બીની વાણી છે, અનૌપચારિક નિબંધ તે મિત્રની વાણી છે – એ એક વિશ્રંભકથા છે. ઔપચારિક નિબંધ મુખ્યત્વે બોધલક્ષી હોય ત્યારે અનૌપચારિક નિબંધ મુખ્યત્વે આનંદલક્ષી હોય.

અંગ્રેજીમાં 'સિરિઅસ' અને 'લાઇટ', 'પોલાઇટ' અને 'ફૅમિલિ-અર' કે 'પર્સનલ' અને ગુજરાતીમા ગંભીર અને હળવો, લલિતેતર અને લલિત કે રસલક્ષી કે સર્જક, વસ્તુપ્રધાન અને કલ્પનાપ્રધાન કે વૈયક્તિક કે અંગત – એવા વિશેષણોથી પણ નિબંધના બે મુખ્ય ભેદોનો નિર્દેશ કરવામા આવે છે તો કેટલીક વાર અંગ્રેજીમા 'થીમ' કે 'આર્ટિકલ' અને 'એસે', તેમજ ગુજરાતીમાં વિષય કે લેખ અને નિબંધ એવો સંજ્ઞાભેદ પણ યોજવામા આવે છે. અનૌપ-ચારિક નિબંધના વર્ગમા આવતી રચનાઓમાં લાલિત્ય, હળવાશ ને કલ્પનાપ્રધાનતાની માત્રાઓ એટલીબધી જુદી જોવા મળે છે કે 'અનૌપચારિક' એવી બહુસ્પર્શી સંજ્ઞા જ વધુ અન્વર્થક લાગે છે.

ઔપચારિક-અનૌપચારિકનો આ ભેદ એક સમજણ માટે છે. વિષયનું સંપૂર્ણપણે ઔપચારિક નિરૂપણ કે સાવ અનૌપચારિક નિરૂપણ શક્ય નથી. સામાન્ય રીતે નિબંધ એ બેની વચ્ચે ક્યાંક ઝૂલતો હોય છે. કોઈ પણ નિબંધ સર્વાંશે વસ્તુલક્ષી કે આત્મલક્ષી, નાટ્યાત્મક કે ઊર્મિમય હોઈ શકતો નથી. નિબંધકારોમા જે સૌથી

વધુ વૈયક્તિક ભાવે લખનાર હોય તે પણ પોતાની લાગણીઓથી અળગો ન થઈ શકે ત્યાં સુધી કંઈ અર્થપૂર્ણ લખી શકતો નથી, અને સૌથી વધુ શાસ્ત્રીય નિબંધ પણ નિબંધકારના દૃષ્ટિબિંદુઓ ને અભિપ્રાયોના નાનકડા હિસ્સા પર જરાક પ્રકાશ તો પાડે જ છે. નિબંધના જુદાજુદા પ્રકારોમાં પણ ઔપચારિકતા અનૌપચારિકતાનું જુદું જુદું તારતમ્ય હોવાનું. આ દૃષ્ટિએ શિપ્લેના 'ધ ડિક્શનરી ઑવ્ વર્લ્ડ લિટરેચર' (૧૯૪૩)મા આપેલું એક વર્ગીકરણ જોવા જેવું છે:

ઔપચારિકતા	અનૌપચારિકતા
વસ્તુલક્ષિતા	આત્મલક્ષિતા
બૌદ્ધિક રસ	કાલ્પનિક અનુભવનો રસ

નિબંધ

પ્રબંધ લઘુ-અભ્યાસ (મોનગ્રાફ)	સંપાદકીય	ગ્રંથસમીક્ષા	લેખ	ચરિત્રાંકન	પ્રભાવગ્રાહી	વૈયક્તિક હળવો	રેખાચિત્ર
ચરિત્રાત્મક							
વિજ્ઞાનાત્મક							
ઐતિહાસિક							
વિવરણાત્મક							
વિવેચનાત્મક							

આમાં વચ્ચેથી ડાબી બાજુ જઈએ તેમ ઔપચારિકતા, વસ્તુલક્ષિતા અને બૌદ્ધિક રસની વધતી જતી માત્રા અભિપ્રેત છે, તો વચ્ચેથી જમણી બાજુ જઈએ તેમ અનૌપચારિકતા, આત્મલક્ષિતા અને કાલ્પનિક અનુભવના રસની વધતી જતી માત્રા અભિપ્રેત છે. પ્રબંધ કે લઘુ-અભ્યાસ તે ઔપચારિકતાનું છેડાનું દૃષ્ટાંત, તો

વૈયક્તિક નિબંધ તે અનૌપચારિકતાનું છેડાનું દૃષ્ટાંત.

નિબંધના વ્યાપનું આ એક ઉદાર ચિત્ર છે. નિબંધની ઓછી વ્યાપક ને વધુ સાહિત્યિક વિભાવના પણ છે, જેમાં ઔપચારિક રીતિના ચરિત્રાત્મક, ઐતિહાસિક ને વિવેચનાત્મક નિબંધોનો તથા અનૌપચારિક રીતિના હળવા કે વૈયક્તિક નિબંધ અને રેખાચિત્રનો જ સમાવેશ થાય. આપણે તો અહીં નિબંધના વિશાળ સાહિત્ય-સ્વરૂપને અનુલક્ષીને એના પ્રકારભેદોને તથા શૈલીભેદોને સમજવાની કોશિશ કરીશું.

ઔપચારિક નિબંધના પ્રભેદો : મુખ્યત્વે ઔપચારિક નિબંધનું વર્ગીકરણ એના વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ તેમજ વિષયવસ્તુ પ્રત્યેના અભિગમની દૃષ્ટિએ કરી શકાય. વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ એના મુખ્ય ત્રણ પ્રભેદો ગણાવી શકાય :

૧. વિવેચનાત્મક (ક્રિટિકલ) નિબંધ : સામાજિક પદાર્થો અને ખાસ કરીને કળા વિશેના નિબંધો આ વર્ગમાં આવશે. દેખીતી રીતે જ, આમાથી સામાજિક, આર્થિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, રાજકીય વગેરે વિષયો અંગેના નિબંધોના જુદા વર્ગો કરવા હોય તો કરી શકાય. કળાસાહિત્યવિવેચનમા પરીક્ષાત્મક (જુડિશલ), ચરિત્રાત્મક, આસ્વાદાત્મક (અપ્રીશિએટિવ) એવા કેટલાક પેટાપ્રકારો પણ પાડી શકાય. એ ખાસ નોંધવું જોઈએ કે આસ્વાદાત્મક નિબંધમાં નિબંધકારના અંગત અનુભવ, રસવૃત્તિ ને કલ્પનાશીલતાના પ્રક્ષેપને અવકાશ હોવાથી એ અનૌપચારિક નિબંધના વર્ગમા પણ જઈ શકે, જેમકે, સુરેશ જોશીના 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'ના નિબંધો.

૨. વિજ્ઞાનાત્મક (સાયન્ટિફિક) નિબંધ : વૈજ્ઞાનિક પદાર્થો વિશેના નિબંધો આ વર્ગમાં આવે.

૩. તત્ત્વજ્ઞાનાત્મક કે વિમર્શાત્મક (ફિલસૉફિક કે રિફ્લેક્ટિવ) નિબંધ : જીવનતત્ત્વવિમર્શના નિબંધો આ વર્ગમાં આવે.

વિષયવસ્તુ પ્રત્યેના અભિગમની દૃષ્ટિએ ઔપચારિક નિબંધના

મુખ્ય બે વર્ગો પડે :

૧. હકીકતનિષ્ઠ (ફેક્ચ્યુઅલ) એટલેકે માહિતીપ્રધાન પરિચય-લક્ષી નિબંધો અને

૨. તર્કનિષ્ઠ (સ્પેક્યુલેટિવ) એટલેકે બૌદ્ધિક મીમાંસા કરતા નિબંધો

સમજી શકાશે કે તત્ત્વજ્ઞાનાત્મક નિબંધ બહુધા તર્કનિષ્ઠ હોવાના, જ્યારે વિવેચનાત્મક અને વિજ્ઞાનાત્મક નિબંધો હકીકત-નિષ્ઠ તેમજ તર્કનિષ્ઠ ઉભય સ્વરૂપના હોઈ શકે.

ખાસ લેખનપ્રકારો : નિબંધની વિશાળ વિભાવનામાં સમાવવામાં આવતા કેટલાક ખાસ લેખનપ્રકારોનો અહીં જ નિર્દેશ કરી લેવો જોઈએ

૧. પ્રબંધ કે લઘુ-અભ્યાસ સામાન્ય રીતે સરેરાશ નિબંધથી વિસ્તૃત અને જે-તે વિષયના અભ્યાસી માટે થયેલી રચના હોય છે. એ રીતે એને નિબંધમાં ન સમાવીએ તો ચાલી શકે અને આપણે આ પૂર્વે નિબંધ અને પ્રબંધ વચ્ચે ભેદ કર્યો જ છે

૨. એ જ રીતે 'લેખ' (આર્ટિકલ'ને નામે ઓળખાતી રચનાઓ પણ જુદીજુદી કક્ષાની હોવાની. વિષયનું વિવેચનાત્મક અન્વેષણ રજૂ કરતો અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ લખાયેલો વ્યાવસાયિક (પ્રોફેશનલ) લેખ હોય તો એનું સ્થાન પ્રબંધ કે લઘુ અભ્યાસ સાથે હોવાનું, જ્યારે તર્કનિષ્ઠ કરતાં વિશેષે માહિતીપ્રદ ને બોધક તથા સર્વ મનોરંજક પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લેતો લોકભોગ્ય (પૉપ્યુલર) લેખ અનૌપચારિક નિબંધનો ભાસ કરાવવાનો, છતાં નિજી અનુ-ભવની ભૂમિકા ને વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિ એને સાંપડી નહીં હોવાથી એ ઔપચારિક નિબંધની ઘણી નજીક રહેવાનો.

૩. સંપાદકીય (એડિટોરિયલ) નિબંધ – તંત્રીલેખ – એના ચોક્કસ સ્થાનને કારણે જુદું નામ પામે છે, બાકી એના વિષયો અને વિષયનિરૂપણની પદ્ધતિ ઔપચારિક નિબંધના જ હોવાનાં.

અન્ય લેખપ્રકારોથી એનો ભેદ એ છે કે એ સંક્ષિપ્ત હોય છે અને એમાં માહિતી કરતાં અભિપ્રાય તરફ વિશેષ ઝોક હોય છે. કેટલાંક વર્તમાનપત્રો વગેરેમાં એક તંત્રીલેખ હળવા મિજાજથી લખાયેલો આપવાનો રિવાજ હોય છે, જે અનૌપચારિક નિબંધના વર્ગમાં જ આવે.

૪. સામયિકી (પિરિઓડિકલ) નિબંધ સામયિકમાં પ્રસિદ્ધ થવાને કારણે એ નામ પામે છે, તે ઉપરાંત એમાં પોતાના સમયની સામાજિક ને રાજકીય દૃષ્ટિનું પ્રતિબિંબ ઝિલાવાની અપેક્ષા હોય છે, જે હંમેશાં યોગ્ય રીતે સંતોષાતી નથી હોતી. સામયિકોમાં દર અઠવાડિયે પ્રગટ થતા ઢગલાબંધ નિબંધો મોટે ભાગે વિવરણાત્મક પ્રકારના કે તુચ્છ હોય છે, તેમ છતાં સામયિકમાં નિયમિત લખવાથી નાની કે ક્ષણજીવી બાબતો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાની જરૂર પડે છે, એક વાચકજૂથ સમક્ષ રજૂ થતા રહેવાનું થવાથી આત્મવિશ્વાસ અને સહજતા કેળવાય છે અને એ રીતે નિબંધકારનું ઘડતર થાય છે ને કેટલાક ઉત્તમ નિબંધો પણ સર્જાઈ આવે છે. સામયિકી નિબંધ, એના વિષય અને સિદ્ધ થયેલા સ્વરૂપને અનુલક્ષીને, ઔપચારિક કે અનૌપચારિક નિબંધના કોઈક વર્ગમાં આવશે.

અનૌપચારિક નિબંધના પ્રભેદો અનૌપચારિક નિબંધમાં વિષય કેન્દ્રમાં નથી હોતો, પદાર્થનું કે લેખકનું વ્યક્તિત્વ કેન્દ્રમાં હોય છે તેથી એનું વર્ગીકરણ વિષયની દૃષ્ટિએ નહીં, પણ પ્રગટ થતા વ્યક્તિત્વની દૃષ્ટિએ થશે. એના મુખ્ય ત્રણ પ્રભેદો ગણાવી શકાય :

૧. વૈયક્તિક (પર્સનલ કે ફમિલિઅર) નિબંધ : એટલે કે લેખકના વ્યક્તિત્વનો આવિષ્કાર કરતા નિબંધો. અહીં અવલંબન રૂપે કોઈ વિષય હોઈ શકે, પરંતુ એમાં આસ્વાદ્ય તો હોવાનું લેખકનું વ્યક્તિત્વ – એની જીવનદૃષ્ટિનો કોઈ મનોરમ અંશ, એની વિચારપ્રક્રિયાનું વિલક્ષણ રૂપ, એની સંવેદનશીલતા કે એની કલ્પકતા. એ વિમર્શાત્મક હોય, જેમકે ઉમાશંકરના 'ગોષ્ઠિ'ના નિબંધો; એ

આત્મકથાત્મક હોય, જેમકે દિગીશ મહેતાના 'દૂરના એ સૂર'ના નિબંધો, એ કટાક્ષાત્મક હોય, જેમકે જ્યોતીન્દ્ર દવેના નિબંધો; એ કાવ્યાત્મક હોય, જેમકે સુરેશ જોશીના 'જનાન્તિકે'માંના નિબંધો. કોઈએ વૈયક્તિક નિબંધના વિદ્વત્તામૂલક (સ્કૉલરલી), સંવેદનમૂલક (ઇમોશનલ), વિનોદમૂલક (વિમઝિકલ) અને પ્રેરણાત્મક (ઇન્સ્પિરેશનલ) એવા પેટાપ્રકારો પણ પાડ્યા છે. ઉદ્ધરણો-ઉલ્લેખો આદિથી નિબંધ વિદ્વત્તામૂલક બને અને જીવનઘડતરના હેતુથી પ્રેરણાત્મક બને. સુરેશ જોશી કે દિગીશ મહેતાના નિબંધો સંવેદનમૂલક હોવાની સાથે વિદ્વત્તામૂલક હોય છે એમ કહેવાય, જ્યારે ફાધર વાલેસના નિબંધોને પ્રેરણાત્મક લેખી શકાય.

૨. ચરિત્રાત્મક (કૅરેક્ટર) નિબંધ : એટલેકે બીજાના વ્યક્તિત્વનો આવિષ્કાર કરતા નિબંધો. નરસિંહરાવના 'સ્મરણમુકુર'ના, લીલાવતી મુનશીના 'રેખાચિત્રો'ના, મુકુન્દ પારાશર્યની 'સત્યકથાઓ'ના અને અન્ય ઘણા ચરિત્રનિબંધોના દાખલા જાણીતા છે કોઈ પાત્ર કે સામાજિક વર્ગનુ – એની રીતભાત, એનાં વેશવર્તન, એનાં રૂઢિરિવાજ વગેરેનુ – જીવંત ને કટાક્ષાત્મક આલેખન કરતા નિબંધો પણ આ વર્ગમાં જ આવે, જેમકે અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના 'નામરૂપ'ના સુંદર પાત્ર-ચિત્રણો અને પેટલીકરના 'ગ્રામચિત્રો'માંના સામાજિક વર્ગોનાં પરિચયાત્મક આલેખનો. જયંતી દલાલના 'શહેરની શેરી'માના નિબંધો સમગ્રતયા આ જ પ્રકારનું એક વિલક્ષણ ઉદાહરણ ગણાય.

૩ વર્ણનાત્મક (ડિસ્ક્રિપ્ટિવ) નિબંધ : એટલેકે બાહ્ય જગતનો આવિષ્કાર કરતા નિબંધો. આમા પ્રકૃતિવર્ણનના નિબંધો (નેચર એસે) ઉપરાંત અન્ય પદાર્થોનું વર્ણન કરતા નિબંધોનો પણ સમાવેશ થાય. કાકા કાલેલકરના અનેક નિબંધો વર્ણનાત્મક પ્રકારના સુંદર નમૂનાઓ છે.

પ્રવાસનિબંધ એ મુખ્યત્વે અનૌપચારિક રીતિના નિબંધનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે. એનો રસ એક નવા વાતાવરણ પ્રત્યે

લેખકનું વ્યક્તિત્વ જે પ્રતિભાવો આપે છે એમાં હોય છે. એ આત્મકથાત્મક તો હોય જ, પણ તે ઉપરાંત એમાં ચરિત્રાલેખનનો ને વર્ણનનો આશ્રય પણ સ્વાભાવિક રીતે જ લેવાય, જેમકે કાકા કાલેલકરના 'હિમાલયનો પ્રવાસ'ના અને અન્ય નિબંધો. ચંદ્રવદન મહેતાની 'પ્રવાસગઠરિયાં'માં તો ઘણા નિબંધોએ ચરિત્રનિબંધનું જ સ્વરૂપ લઈ લીધું છે.

નિબંધના વિશિષ્ટ રચનાવિધાનો. નિબંધને આપણે સાદા સીધા કથનવર્ણનના રચનાવિધાનથી ઓળખીએ છીએ. અન્ય પ્રકારનું રચનાવિધાન – દા. ત. વાર્તા કે સંવાદનું – આવે એટલે આપણે એને નિબંધના ખાનાની બહાર મૂકીએ પણ આ બરાબર નથી. જીવનનું અર્થઘટન અને એ અર્થઘટન વાચક સુધી પહોંચાડવાનો હેતુ હોય ત્યાં રચનાને નિબંધના સાહિત્યપ્રકારમાં નાખી શકાય. હડસન સીધી સમજાવટ ને સીધા ઉદ્બોધન રૂપે આવતા નિબંધને શુદ્ધ નિબંધાત્મક નિબંધ કહે છે અને નિબંધમાં અન્ય રચનાવિધાનો પણ હોઈ શકે છે તે દૃષ્ટાંત સમજાવે છે. નિબંધ નીચે લક્ષણના કેટલાક વિશિષ્ટ રચનાવિધાન કે ઘાટ ધરાવી શકે છે :

૧. વાર્તાત્મક (નૅરેટિવ) રચનાવિધાન. કહેવાનો મુદ્દો કેટલીક વાર કોઈ બનાવ કે અનુભવના પ્રસંગ રૂપે જ રજૂ થતો હોય છે, ત્યારે વાર્તાત્મક રચનાવિધાન છે એમ કહેવાય. આવી રચનાઓને વાર્તાના ખાનામાં નાખવાનું પણ, એથી જ, ઘણી વાર બની જાય છે. આપણી ઘણી દૃષ્ટાંતકથાઓ, 'ચિઠ્ઠી' જેવી રહસ્યકથાઓ, 'અમાસના તારા' કે 'ઓતરાતી દીવાલો'નાં ઘણાં પાત્રપ્રસંગચિત્રોને વાર્તાત્મક પણ નિબંધોમાં જ સમાવવાનાં થાય.

૨. સંવાદાત્મક કે નાટ્યાત્મક રચનાવિધાન. બે કે વધુ પાત્રના સંવાદ દ્વારા જ લેખક કામ લીધું હોય ત્યારે આ જાતનું રચનાવિધાન અસ્તિત્વમાં આવે છે. લેન્ડોરના અને એના અનુસરણમાં લખાયેલા કાન્ત કલાપીના સંવાદો, એના હેતુને લક્ષમાં લેતાં,

નિબંધો જ છે. એકથી વધુ દૃષ્ટિબિંદુઓ છેડાતાં હોય અને અંતે એનો ઉકેલ આણ્યો ન હોય કે પાત્રો વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલાં હોય એ જાતનું રચનાવિધાન નિબંધને ખરા અર્થમાં નાટ્યાત્મક બનાવે, પરંતુ આવા નિબંધોનાં દૃષ્ટાંતો આપણને બહુ ઓછાં જડવાનાં.

૩. પત્રાત્મક રચનાવિધાન : નિબંધની સામગ્રી કેટલીક વાર પત્રના રૂપમાં પણ રજૂ થતી હોય છે. એ પત્રો ખરેખરા કે કાલ્પનિક પણ હોઈ શકે. બટુભાઈનું 'કીર્તિદાને કમળના પત્રો' કે કાન્તનું 'સિદ્ધાન્તસારનું અવલોકન' કાલ્પનિક પત્રો રૂપે લખાયેલા વિવેચનાત્મક નિબંધો જ છે. કિશનસિંહનું 'હિમાલયની પત્રયાત્રા' એમાંના અનુભવદ્રવ્યને કારણે તેમજ શૈલીની દૃષ્ટિએ અનૌપચારિક રીતિના નિબંધો બની રહે છે.

આ ખ્યાલમાં આવ્યું હશે કે ઔપચારિક તેમજ અનૌપચારિક બન્ને નિબંધપ્રકારો આ વિશિષ્ટ રચનાવિધાનો લઈ શકે છે

*

આમ, નિબંધ એક એવો સાહિત્યપ્રકાર છે જેનો વ્યાપ લગભગ જીવન જેટલો છે, જે અવનવા રૂપોથી આપણી સમક્ષ રજૂ થાય છે અને એથી જે અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની સીમાઓને પણ સ્પર્શી લે છે.

નિબંધની વ્યાવર્તકતા

નિબંધની અંદર આપણે ફરી વળ્યા. હવે નિબંધની આજુબાજુ નજર કરીએ. એટલેકે નિબંધ અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સાથે ક્યાં સંકળાય છે અને એમનાથી ક્યાં જુદો પડે છે એ થોડું વીગતે અને વ્યવસ્થિત રીતે વિચારીએ.[૮]

નિબંધ અને વાર્તા, નાટક, કવિતા વગેરે અન્ય સાહિત્ય-

૮. 'એલિમન્ટ્સ ઑફ ધ એસે', સૅન્ડર્સ અને કલોસ – એમાં આ વિભાગનું કેટલુંક દ્યોતક વિવરણ છે.

પ્રકારો વચ્ચે એમના વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ જ એક મહત્ત્વનો ભેદ છે અન્ય સાહિત્યપ્રકારોમા રચનાના કેન્દ્ર કે હાર્દ રૂપે કોઈ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ હોય છે, જ્યારે નિબધમાં વિચાર કે વિચારો હોય છે. હજુ વધારે ઝીણવટથી ભેદ કરીને વાચકની સ્થિતિ આ બધા સાહિત્યપ્રકારોમા કઈ રીતે જુદી પડે છે તે પણ બતાવી શકાય. નિબંધમા કોઈ વિચારનુ કથન-નિવેદન હોય છે અને એનુ સીધુ ખુલ્લુ સક્રમણ કરવા પર ભાર હોય છે વાર્તામા અનુભવને રજૂ કરવા પર ભાર હોય છે, આપણે એ અનુભવના ભાગીદાર બનીએ છીએ, નાટકમા, કૃત્યો, ક્રિયાશીલતા પર ભાર છે અને આપણે એ કૃત્યોના સાક્ષી બનીએ છીએ; કવિતામા મનોવૃત્તિ ને લાગણીની અભિવ્યક્તિ પર ભાર હોય છે અને આપણે જાણે બીજાના ચિત્તમાં પ્રવેશ કરી એ મનોવૃત્તિ ને લાગણીને ઝીલીએ છીએ.

વસ્તુદ્રવ્યના આ ભેદને કારણે આ સાહિત્યપ્રકારોનાં રચનાવિધાન પણ જુદા પડી આવે છે. નિબધમા આપણને સીધુ સબોધન-ઉદ્‌બોધન હોય છે, એટલે નિબંધકાર અને આપણે જાણે પાત્રો છીએ. નિબધ બે ચિત્તની મિલનભૂમિ આ કારણે જ કહેવાયો છે. વાર્તામા વાર્તાકાર નિવેદક છે, એ બીજા પાત્રોના શબ્દો ને વિચારો આપણને કહે છે. આપણે વાર્તાકારને જ સાભળીએ છીએ, એ પાત્રોને સાભળતા નથી. નાટકમાં પાત્રો અદરઅદર વાતચીત કરે છે, આપણી સાથે નહી. આપણે એમને ઓવરહિઅર કરીએ છીએ – છૂપી રીતે, અજાણતા સાભળી લઈએ છીએ, જોકે નાટકમા જે કઈ બોલાયેલુ હોય છે તે જાહેર રીતે બોલાયેલુ હોય છે. કવિતામાં બોલનાર પોતાની જાત સાથે બોલતો હોય છે એટલેકે વિચારતો હોય છે, એને પણ આપણે છૂપી રીતે સાભળી લઈએ છીએ.

આ પરથી જણાઈ આવશે કે લેખક વાચકની સીધી સડોવણી એ નિબધનુ હાર્દ છે અને એ એને અન્ય સાહિત્યપ્રકારોથી જુદો પાડે છે. આમ છતા, સૌ સાહિત્યપ્રકારોની જેમ નિબધ પણ

પ્રસંગોપાત્ત બીજા સાહિત્યપ્રકારોના રચનાવિધાનનો ઉપયોગ કરતો હોય છે અને ઊર્મિકાવ્ય, વાર્તા તથા આત્મકથા સાથે તો એની સીમા ઘણી હળીભળી જાય છે. નિબંધનો આ ત્રણ સાહિત્યપ્રકારોથી જે ભેદ છે તે, આથી, જરા વિશેષ વિચારણાને પાત્ર છે.

નિબંધ અને ઊર્મિકાવ્ય . ઊર્મિકાવ્ય અંગત મનોવૃત્તિનું આવિષ્કરણ છે તો નિબંધ એટલેકે વૈયક્તિક નિબંધ પણ લેખકના વ્યક્તિત્વ, એની મનોવૃત્તિઓને જ પ્રગટ કરવા તાકે છે એ આપણે જોયું છે. એલેક્ઝાંડર સ્મિથ ઊર્મિકાવ્ય અને નિબંધની સમાનતા દર્શાવતા કહે છે કે “ઊર્મિકાવ્યની જેમ નિબંધનો ઘાટ ઘડાય છે કોઈક કેન્દ્રભૂત મનોવૃત્તિમાંથી – એ મનોવૃત્તિ તરંગમય હોય, ગંભીર હોય કે ટાક્ષભરી હોય. મનોવૃત્તિ હોય પછી નિબંધ પહેલા વાક્યથી છેલ્લા ાક્ય સુધી એની આજુબાજુ વિકસે છે, જેમ રેશમના કીડાની ાજુબાજુ કોશેટો બંધાતો જાય છે તેમ.” આ મૂલગત સમાનતા ઉપરાંત કેટલાક નિબંધો તો કાવ્યની કોટિએ પહોંચતા હોય છે. લેખક આપણને ભૂલીને પોતાની વિચારસૃષ્ટિમાં લીન થાય છે. નિબંધ એકોક્તિ – સ્વગતોક્તિનું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે અહીં કલ્પનો, પ્રતીકો, વિચારસાહચર્ય એ ગતિસાધક તત્ત્વો બને છે અને ગદ્યનું વિશિષ્ટ પોત આપણે માટે આસ્વાદ્ય બને છે. નિબંધ જાણે ગદ્યદેહે વિચરતું ઊર્મિકાવ્ય હોય એમ લાગે છે.

આમ છતાં, સામાન્યપણે, નિબંધ અને ઊર્મિકાવ્ય વચ્ચે કેટલુંક અંતર રહે જ છે. કવિ જીવનની સુન્દરતા અને સરસતાની વચ્ચે જીવે છે, એથી જીવનની મહત્તાને એ ઉત્તમ રીતે જોઈ શકે છે. નિબંધકાર જીવનની વધારે સાદી અને સામાન્ય બાબતો સાથે કામ પાડે છે. એને કશું તુચ્છ કે ગંદુ લાગતું નથી. એ જીવનના વૈભવમાં નહીં પણ એની ચમકમાં રસ લે છે. ઊર્મિકાવ્યમાં ચિત્ત-ક્ષોભની કે આવેશની વિરલ પળો આલેખાય છે, ત્યારે નિબંધમાં રોજિંદી શાંત મનોવૃત્તિઓ આલેખાય છે. આ રીતે નિબંધકાર

કવિ છે, પણ જરા ઓછો, નાનો કવિ.

ઉપરાંત, નિબંધકારની મનઃસ્થિતિ પણ જરા જુદા પ્રકારની હોય છે. એની ભાવપ્રવણતા મૃદુ-મંદ હોય છે, કલ્પનાશીલતા સૌમ્ય હોય છે અને બુદ્ધિવ્યાપાર વિક્ષોભક નહીં પણ જિજ્ઞાસાત્મક હોય છે. મનઃસ્થિતિની આ સંકુલતા નિબંધકારને ઊર્મિકવિથી જુદો પાડે છે.

ઊર્મિકાવ્યમાં કવિનું વ્યક્તિત્વ ઘન સ્વરૂપે મૂર્ત થતું હોય છે, ત્યારે નિબંધમાં નિબંધકારનું વ્યક્તિત્વ વિસ્તારથી, વીખેરાઈને, ઘણાબધા અંશો સાથે પ્રગટ થતું હોય છે. એનું અહં ખુલ્લું અને બોલકું હોય છે, ક્વચિત્ વાગે એવું પણ હોય છે. બીજી બાજુથી, ઊર્મિકવિ વિષયને એક દૃષ્ટિથી જોતો હોય છે, ત્યારે નિબંધકાર અનેક દૃષ્ટિથી એને જોઈ શકે છે, તેથી એનું દર્શન આપણને તટસ્થ લાગે છે.

ઊર્મિકાવ્યમાં મનોવૃત્તિમાંથી ફૂટતી વિચારમાળા પણ આલેખાતી હોય છે: ઊર્મિકાવ્યમાં એ હોય કે ન હોય અને તો નિબંધમાં જેટલું રસાનુભૂતિનું તેટલું જ વિચારનું પણ મૂલ્ય છે. એ રીતે નિબંધ ઊર્મિકાવ્યથી દૂર રહેતો હોય છે.

નિબંધ અને વાર્તા : વાર્તા વ્યક્તિપરિચયના આપણા રસને પોષે છે તેમ નિબંધ—અનૌપચારિક નિબંધ પણ પોષે છે. બંને સાહિત્યપ્રકારો વચ્ચેની આ સમાન ભૂમિકા છે. વૈયક્તિક નિબંધના કેન્દ્રમાં નિબંધકારનું વ્યક્તિત્વ હોય છે તે ઉપરાંત, આપણે જોઈ ગયા કે, નિબંધ ઘણી વાર પ્રસંગ, પરિસ્થિતિ કે પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખીને પણ રચાય છે, પ્રસંગ કે પરિસ્થિતિના અહેવાલ તરીકે રજૂ થાય છે. અહીં નિબંધ વાર્તાની ઘણી નજીક પહોંચે છે.

નિબંધ વાર્તાની નજીક પહોંચે છે ત્યારે પણ નિબંધની એક ખાસિયત એ રહે છે કે એ સામાન્ય રીતે કોઈ ખરેખરી કે ઐતિહાસિક ઘટના કે પરિસ્થિતિની આજુબાજુ રચાય છે અને એનું

'સત્ય' પ્રગટ કરવા ચાહે છે. આ સત્ય એટલે હકીકતો પરત્વેની ચોકસાઈ જ નહીં પણ બનાવોનાં કાર્યકારણ તથા વ્યક્તિઓના હેતુઓ અને મૂલ્યદૃષ્ટિઓ વિશેની ઊંડી સૂઝ. નિબંધ મૂળભૂત રીતે અર્થઘટનાત્મક છે એ આપણે જાણીએ છીએ. કાલ્પનિક પ્રસંગ-ચિત્રણમાં પણ નિબંધનું આ સ્વરૂપ સૂચિત રહેવાનું.

નિબંધ અને વાર્તાની સરહદો આ રીતે કેટલેક ઠેકાણે ભેગી થઈ જતી હોવા છતાં અંતે તો નિબંધની વાર્તાત્મક ઉપરાંત ઘણી નિરૂપણરીતિઓ છે અને તે રીતે નિબંધનું વિષયનિરૂપણનું ક્ષેત્ર ઘણું વિશાળ છે એ આપણે જાણીએ છીએ. પશ્ચિમમાં આધુનિક સમયમાં જ્યારે ચેખોવ વગેરે વાર્તાકારોએ વ્યક્તિત્વપરિચયના રસને વાર્તામાં વધારે નક્કરપણે અને વૈવિધ્યથી સંતોષ્યો અને એ રીતે નિબંધના ક્ષેત્ર પર આક્રમણ કર્યું ત્યારે પણ વૈયક્તિક સુષમાવાળા, લાગણીના બળવાળા વિચારનિષ્ઠ નિબંધો જીવંતપણે ટકી રહ્યા.

નિબંધ પ્રસંગોપાત્ત વાર્તાની નજીક જતો હોવા છતાં વાર્તા અને નિબંધનો એ મૂળભૂત ભેદ ન વીસરાવો જોઈએ કે વાર્તાકાર વાર્તામાં એક અલાયદી સૃષ્ટિને રજૂ કરે છે ત્યારે નિબંધકાર નિબંધમાં આપણી સાથે વાત કરે છે. વળી, વાર્તામાં વાર્તાકાર જુદો તરી આવવો ન જોઈએ એવી અપેક્ષા હોય છે, ત્યારે નિબંધમાં નિબંધકારનું વ્યક્તિત્વ આસ્વાદ્ય હોય છે.

નિબંધ અને આત્મકથા : નિબંધનો આત્મકથા સાથેનો સંબંધ પણ ઉઘાડો છે. આત્મકથા તેમ વૈયક્તિક નિબંધમાં સર્જનશીલ આત્મરાગ (ક્રિએટિવ ઇગોટિઝમ) આવશ્યક છે. બન્નેનો વિષય 'હું' જ હોય છે, અને ઘણા નિબંધો આત્મકથાત્મક હોય છે ને લાંબી આત્મકથા પણ, દિનેશ મહેતા કહે છે તેમ, વચમાં-વચમાં સામાન્ય ગદ્યથી જોડાયેલા લલિત નિબંધોનો સંગ્રહ જ રહેવાની.

આ સમાનતા છતાં નિબંધનો 'હું' પ્રત્યેનો અભિગમ આત્મકથાથી જુદો તરી આવવાનો. નિબંધકાર પોતાની જાતમાં રસ લે

છે, ત્યારે આત્મકથાના લેખકે પોતાની જાતને જરા અળગા રહીને જોવાની હોય છે વળી, આત્મકથામા મુખ્યત્વે પ્રસંગઘટના, વર્તન વગેરેના નિરૂપણ દ્વારા ભૌતિક કે સ્થૂળ વ્યક્તિત્વ પ્રગટ કરવા તરફ લક્ષ હોય છે, જ્યારે નિબંધમા વિચારવલણો, સંવેદનો વગેરેના નિરૂપણ દ્વારા ચૈતસિક વ્યક્તિત્વ પ્રગટ કરવા તરફ લક્ષ હોય છે. આત્મકથા માટે જે બધું તુચ્છ કે નગણ્ય લેખાય તે નિબંધમા વણાય.

આત્મકથામા આત્મચિત્રની સંપૂર્ણતા અપેક્ષિત છે અને, એમાં રજૂ થતા 'હું'ના ઇતિહાસ પર લેખકનો કાબૂ હોય છે. નિબંધમા તો યદૃચ્છાવિહાર હોય છે ઉપરાંત, નિબંધમા 'હું'ના જેટલું જ 'હું' દ્વારા જોવાયેલું જગત પણ મહત્ત્વનુ હોય છે. નિબંધમા 'હું' છવાયેલો-વીખરાયેલો હોય છે, જ્યારે આત્મકથામા 'હું' જ મહત્ત્વનો હોય છે અને કેન્દ્રમા હોય છે.

*

નિબંધને આ પ્રમાણે અંતરંગમાં અને આજુબાજુના સંદર્ભમાં જોઈએ, ત્યારે જ આપણે એને એના ખરા સ્વરૂપમા પામી શકીએ.

['નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ', સંપા. જયંત કોઠારી, ૧૯૭૬મા પ્રારંભે મુકાયેલો લેખ, અહીં સંવર્ધિત રૂપે]

ટૂંકી વાર્તા : કેટલાંક દૃષ્ટિબિંદુઓ

પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા

આજે તો હવે એ હકીકત સર્વસ્વીકૃત બની ચૂકી છે કે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા એ પ્રાચીન વાર્તાથી – પ્રાચીન લઘુ વાર્તાથી પણ – જુદી જ ચીજ છે. પરંતુ એ. સી વોર્ડે જીસસ ક્રાઇસ્ટની ઉપદેશકથાઓમાં, તો આપણે ત્યાં રસિકલાલ પરીખે આપણા દેશની પ્રાચીન વાર્તાઓમાં ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ નિહાળેલું[1] અને જેમને આપણે અર્વાચીન ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના જનક ગણીએ છીએ તે ધૂમકેતુએ પણ અવારનવાર ટૂંકી વાર્તા એ પ્રાચીન કે સનાતન સાહિત્યસ્વરૂપ હોવાની વાત કરેલી.[2] જોકે ધૂમકેતુએ પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના જુદાપણાનો પણ કંઈક નિર્દેશ કર્યો હતો. રામનારાયણ પાઠક, ઉમાશંકર જોશી, હરિવલ્લભ ભાયાણી વગેરેએ પણ આ બન્ને વાર્તાપ્રકારોનું જુદાપણું ઓછીવત્તી વીગતથી સ્ફુટ કરી આપ્યું છે. આ જુદાપણું ઘણું જ સ્વાભાવિક છે, કેમકે પ્રાચીન વાર્તા છાપખાના પહેલાના જમાનામાં કહેવાતો-સાંભળવામાં આવતો અને સમૂહભોગ્ય કલા તરીકે વિકસેલો સાહિત્યપ્રકાર હતો, ત્યારે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા છાપખાનાના આગમન પછીના જમાનામાં લખાતો-વંચાતો અને વ્યક્તિભોગ્ય કલા

---

૧. જુઓ 'દ્વિરેફની વાતો' ભા. ૧, પ્રસ્તા. પૃ. ૧૩.

૨. "નવલિકા પ્રાચીનમાં પ્રાચીન છે, ને અર્વાચીનમાં અર્વાચીન છે" – 'સાહિત્યવિચારણા', પૃ. ૧૮૭; ઉપરાંત જુઓ પૃ ૨૩૮, ૨૫૦, ૨૬૧, ૨૭૬.

તરીકે વિકસેલો સાહિત્યપ્રકાર છે.[૩]

આચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના જુદાપણાના આપણે ત્યા નોંધાયેલા મુદ્દાઓ નીચે પ્રમાણે તારવી શકાય

૧. પ્રાચીન વાર્તામા વસ્તુ એ આત્મા હતો અને વસ્તુ કે વૃત્તાન્તની ચમત્કૃતિની અપેક્ષા રહેતી. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાં વસ્તુએ ગૌણ સ્થાન લીધુ છે, એનો મદાર હોય છે વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિ પર.

૨ આથી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામા શબ્દો મહત્ત્વના બની રહે છે, પ્રાચીન વાર્તાને શબ્દો મહત્ત્વના હોય ત્યારે પદ્ય વાપરવાનુ થતુ.

૩. પ્રાચીન વાર્તાને સ્મૃતિમા રાખવાની હતી તેથી એમા અમુક પ્રકારના બનાવો જ આવી શકતા. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વાચવાની હોવાથી એમાં નાજુક કે ઝીણા બનાવ પણ આવી શકે છે.

૪. પ્રાચીન વાર્તા સમયાનુક્રમે કહેવાતી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામા વૃત્તાન્તની આડીઅવળી ગૂથણી કરી શકાય છે અને આકૃતિની સુદરતા આણી શકાય છે.

૫ પ્રાચીન વાર્તા બોધપ્રધાન, દૃષ્ટાતરૂપ કે નરી કથનાત્મક હતી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા ધ્વનિપ્રધાન હોય છે.

૬. પ્રાચીન વાર્તા એક ઢાંચો ને નમૂનો ઊભો કરતી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વૈયક્તિક કે અનન્ય બનવા મથે છે.

આમા હજુ એકબે મુદ્દા ઉમેરી શકાય. એક મુદ્દો છે નિરૂપણ-રીતિના ભેદનો. પ્રાચીન વાર્તા 'એક હતો રાજા' એમ કહીને, માંડીને શરૂ થતી અને 'ખાધુ પીધુ ને રાજ કર્યું' એમ વિધિસર રીતે પૂરી થતી. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા, લૉ ઓ'ફ્લૉ દર્શાવે છે તેમ, ભારે અર્થસભર આરભ યોજે છે – એવો કે એમા ઘણીબધી આવશ્યક માહિતી સૂચક રીતે, સક્ષેપમા – એકબે વાક્યમાં જ – આવી જાય.

૩. જુઓ ફ્રૅન્ક ઓ'કૉનર, 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૧૪–૧૫.

અંત પણ એવો યોજે છે કે વાર્તા વાચનારના ચિત્તમાં આગળ ચાલતી રહે.[૪] પ્રાચીન અર્વાચીન વાર્તાનો નિરૂપણરીતિનો આ ભેદ પણ, દેખીતી રીતે જ, કહેવા-સાંભળવાની અને લખવા-વાંચવાની વાર્તા વચ્ચેનો ભેદ છે

બીજો મુદ્દો છે વાસ્તવનિષ્ઠાના ભેદનો. એ કદાચ વધારે મહત્ત્વનો મુદ્દો છે. 'એક વખતે ' ('વન્સ અપૉન અ ટાઇમ ') કરીને શરૂ થતી પ્રાચીન વાર્તા, એ રીતે, ભૂતકાળમાં – ઘણી વાર તો દૂરના ભૂતકાળમાં – રોપાયેલી રહેતી અને તેથી, ફ્રેન્ક ઓ'કૉનર કહે છે તેમ, એમાં નિરંકુશ કલ્પનાને અવકાશ રહેતો. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વર્તમાનની નજીક રહીને ચાલે છે અને એ રીતે જીવન પ્રત્યેના આપણા પોતાના વલણને વિશેષત. રજૂ કરે છે. તેથી જ વાસ્તવ સાદૃશ્ય અને પ્રતીતિકરતાનાં ધોરણોથી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનુ મૂલ્ય પણ અંકાય છે. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વૈજ્ઞાનિક બૌદ્ધિક યુગની નીપજ છે અને એની આ વાસ્તવનિષ્ઠા એને આભારી છે[૫]

સાહસપરાક્રમની પ્રાચીન વાર્તાઓથી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાએ કથાતત્ત્વનુ સ્વરૂપ કેટલુ બદલાવી નાખ્યું છે તેની શૉં ઓ'ફલૉંએ સરસ રીતે નોંધ લીધી છે તે પણ અહી લક્ષમા લેવા જેવી છે: "અર્વાચીન વાર્તાકારે બનાવ કે પ્રસંગકથા કે વસ્તુઘટના અને એનાં બધા સહકારી તત્ત્વો છોડી દીધા નથી, પણ એમના સ્વરૂપમાં પરિવર્તન આણ્યું છે. સાહસ હજુયે છે પણ એ સાહસ છે મનનુ. રોમાંચ છે પણ એ જેટલો શરીરનિષ્ઠ નહીં તેટલો ઊર્મિનિષ્ઠ કે બુદ્ધિનિષ્ઠ હોય છે. વિસ્મયનુ તત્ત્વ પણ હોય છે, ઘણું હોય છે, પણ હવે માણસ બારણુ ઉઘાડે અને એમાંથી મડદુ બહાર પડે એ જાતનું વિસ્મય નથી હોતું, માણસ કબાટ ખોલે અને એમાથી હાડપિંજર પડે એ જાતનુ હોય છે. પરાકાષ્ઠા હોય છે, પણ કોઈ સ્ત્રીને

પોતાના ગુમાવેલાં ઘરેણા હેટ-બોક્સમાંથી જડે એ જાતની નહી, પણ કોઈ સ્ત્રીને પોતે ગુમાવેલુ સુખ સ્મૃતિના વ્યાપારમા સાપડે એ જાતની. કરામત હોય છે, પણ પોતાના દુશ્મનને સપડાવતા કોઈ ગુડાની નહી, પણ પોતાના મિત્રને છેતરતા કોઈ નગરજનની. નાયક ખલનાયકને ઉઘાડો પાડે એ જૂની રીતની સાહસકથાઓમા ખાસ જોવા મળતુ એક મોટુ દૃશ્ય છે. અર્વાચીન ટૂકી વાર્તામા વાર વાર જોવા મળતુ દૃશ્ય છે લેખક નાયકના ચરિત્ર પરનુ આવરણ ખસેડે તે, અથવા ચેખોવનો તો એ એક અત્યત ચાલુ વિષય છે કે નાયક પોતાની જાતને છતી કરે."[6]

એ તો સમજાય એવુ છે કે પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂકી વાર્તાના ભેદક લક્ષણોની આવી યાદી એક વ્યાપકભાવે કરેલી તારવણી જ હોવાની. બધી જ પ્રાચીન કે બધી જ અર્વાચીન વાર્તાઓ એમાના આ બધા લક્ષણો ધરાવતી હોય એમ તો ન જ બને. પ્રાચીન વાર્તાઓમા નાયકના અતરગને ખુલ્લુ કરવામા આવે એમ પણ બને – જેમકે, કેટલીક બૌદ્ધ જૈન વાર્તાઓમા. બાઇબલની કે ઉપનિષદની કેટલીક કથાઓ બોધપ્રધાન નહી પણ રહસ્યપ્રધાન લાગવાની. બીજી બાજુથી, અર્વાચીન ટૂકી વાર્તાઓ સમયાનુક્રમે કહેવાતી પ્રસગપ્રધાન કથાનો ઘાટ સ્વીકારે એવુ પણ બને. ધૂમકેતુ અને રામનારાયણ પાઠકમાથી એવી વાર્તાઓ ઠીકઠીક જડવાની. પન્નાલાલ જેવા પાસેથી સમૂહભોગ્ય બની શકે એવી વાર્તાઓ પણ મળે છે ટૂંકમા, પ્રાચીન સમયની વાર્તાઓમા કોઈ વાર્તા અર્વાચીન ટૂકી વાર્તાની લગોલગ આવી જતી જણાય[7] અને અર્વાચીન સમયમા લખાયેલી

---

૬. 'ધ શોર્ટ સ્ટોરી', પૃ ૧૬૪–૬૫.

૭. સરખાવો ઉમાશકર જોશીનો અભિપ્રાય "જૂના લઘુકાવ્યોમા આજના લઘુ ઊર્મિકાવ્યોના નમૂના મળવા સભવ છે, જૂના નાના નાટકમા આજનાં એકાકી જેવા કેટલાક નમૂના મળવા પૂરો સભવ છે.., પણ જૂના આપણા વિપુલ કથાસાહિત્યમા આજની ટૂકી વા

પ્રાચીન શૈલીની વાર્તાઓ પણ જડે. છેવટે 'પ્રાચીન વાર્તા' અને 'અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા' વાર્તાના બે વર્ગો માટેની સંજ્ઞાઓ બની રહે છે. રચનાસમય એમાં અપ્રસ્તુત બની જાય છે.

વાર્તાનાં વિવિધ રૂપ

છાપખાનાના આગમન પહેલાંની વાર્તા અને છાપખાનાના આગમન પછીની વાર્તા. એમની વચ્ચે ભેદરેખા દોરવી સરળ અને સગવડભરેલી હતી તેથી આપણે દોરી. પરંતુ એ પરથી એવા ખ્યાલમાં ફસાઈ જવા જેવું નથી કે પ્રાચીન વાર્તાની દુનિયા સાવ એકરંગી હતી કે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની દુનિયા પછીથી કંઈ પરિવર્તન પામી નથી. પંચતંત્ર, ઈસપ વગેરેની ડહાપણ અને નીતિની કથાઓ, ઉપનિષદ, બાઇબલ વગેરેની જીવનમર્મની કથાઓ, કથાસરિત્સાગર, શામળ વગેરેની કૌતુકકથાઓ, જૈન અને બૌદ્ધ પરંપરાની ધર્મકથાઓ, લોકસાહિત્યની ઇતિહાસકથાઓ અને વ્રતકથાઓ – પ્રાચીન સમયના આ બધા કથાપ્રકારો માત્ર વિષયવસ્તુ અને વિષયવસ્તુ પ્રત્યેના અભિગમની દૃષ્ટિએ જ જુદા પડતા હતા એવું નથી, ધ્યાનથી જોઈએ તો એમાં કેટલાક શૈલીભેદો પણ નજરે ચડવાના.[૮] એ જ રીતે, પ્રાચીન વાર્તાથી કેટલીક પાયાની બાબતોમાં જુદી પડનારી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાને પોતાનું આગવું સ્વરૂપ નિપજાવતાં સમય લાગ્યો છે, એટલું જ નહીં, એ પણ કાળક્રમે બદલાતું રહ્યું છે અને એમાં ઘણા શૈલીભેદો વિકસ્યા છે. ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપનો અભ્યાસ કરનારને એના આ રૂપવૈવિધ્યની ઉપેક્ષા કરવી ભાગ્યે જ પાલવે.

છાપખાનાના ઉદ્ભવ પછી પણ કેટલોક સમય તો પ્રાચીન

પદ્ધતિની વાર્તા ચાલુ રહી હતી. ૧૯મી સદીમાં પશ્ચિમમાં અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનો ઉદય થયો ત્યારે પણ બાલ્ઝાક, ગોગોલ, પો, હોથોર્ન વગેરેની રચનાઓમાં અતિમાનુષ તત્ત્વો, અસામાન્ય ભાવસૃષ્ટિ, અદ્‌ભુતનું વાતાવરણ, લોકસાહિત્યની કથનશૈલી, વીગતે કથનવર્ણન, રૂપકાત્મકતા વગેરે પ્રાચીન વાર્તા સાથેનું સ્પષ્ટ અનુસંધાન દર્શાવતાં કોઈ ને કોઈ લક્ષણ દેખા દેતાં હતાં. ઓગણીસમી સદીના અંતભાગથી ટૂંકી વાર્તા વધુ ને વધુ વાસ્તવિક અને સર્વસામાન્ય અનુભવોને આલેખતી થઈ તથા વાસ્તવિક જીવનની સંભવિત પરિસ્થિતિઓ, પરિવેશ અને વાર્તાલાપોનો ઉપયોગ કરતી થઈ પહેલી નજરે કથાવસ્તુ વગરની (પ્લૉટલેસ) અને કશા પ્રયોજન વગરની (પોઇન્ટલેસ) લાગે તેવી, કોઈ ચરિત્ર, મનઃસ્થિતિ કે લાગણીના સંબંધને વિષય કરીને ચાલતી ટૂંકી વાર્તાઓ આ સમયથી જ મળતી થઈ.[૯] આમ છતાં ઓગણીસમી સદી સુધી ટૂંકી વાર્તા કથનપ્રધાન નિબંધ કે રેખાચિત્ર કે સામાજિક ઇતિહાસનું એક પ્રકરણ બનવા તરફ ઢળતી રહી, જ્યારે વીસમી સદીમાં ઊર્મિકાવ્ય અને એકાંકીની નજીક પહોંચતું વાર્તાસ્વરૂપ ઘડાવા લાગ્યું. એટલે કે ઊર્મિકાવ્યની પેઠે મનોવૃત્તિના ઉદ્રેકના આલેખનમાં રસ લેતી અને એ માટે ઇન્દ્રિય-ગોચર કલ્પનોની સમૃદ્ધ અભિવ્યક્તિનો આશ્રય લેતી વાર્તાઓ રચાવા લાગી તેમજ એકાંકીની પેઠે, કશું સ્ફુટ ટીકાટિપ્પણ કર્યા વિના, પરિમિત દૃશ્યવિસ્તારમાં થતી થોડી સાદી ક્રિયાઓ અને અર્થગર્ભ સંવાદોથી રચાયેલી વાર્તાઓ પણ મળવા લાગી.[૧૦] ટૂંકી વાર્તાની જાણે કાયાપલટ થઈ ગઈ

---

૯. જુઓ સ્ટેન્ટન, 'ઍન ઇન્ટ્રોડક્શન ટુ ફિક્શન', પૃ. ૩૯–૪૧: ગુલાબદાસ બ્રોકર ('અભિવ્યક્તિ', ૧૯૬૨) અને સુરેશ જોશી ('કથોપકથન', ૧૯૬૯)ના પશ્ચિમની ટૂંકી વાર્તા વિશેના લેખો પણ જોઈ શકાય.

૧૦. એન્સાઇક્લોપીડિઆ બ્રિટૅનિકા, ૧૯૬૫: જુઓ 'અનુક્રમ', પૃ. ૨૨૯–૩૦.

અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનુ સ્વરૂપ સતત બદલાતુ રહ્યું છે – એવું કે આપણે હંમેશાં જૂની અને નવી વાર્તાનો, ગઈ કાલની અને આજની વાર્તાનો ભેદ કરતા રહેવું પડે છે પ્રાચીન વાર્તાથી જુદાપણું પ્રગટ કરતી ટૂંકી વાર્તાની પહેલાં આપણે વાત કરી, પછી ઓગણીસમી-અને વીસમી સદીમાં એમાં થયેલા ફેરફારોની આપણે નોંધ લીધી, પણ ટૂંકી વાર્તાનો સ્વરૂપવિકાસ અહીં અટકતો નથી. વીસમી સદીના સાતમા દાયકામાંયે વિવેચકો નવી અને જૂની એટલેકે પોતાના સમયની – અદ્યતન અને પોતાના સમય પૂર્વેની – અનદ્યતન વાર્તા વચ્ચેનો ભેદ કરતા દેખાય છે. આઠમા દાયકામાં વાત કરનારે વળી વાર્તાના કોઈ નવા વિકાસ-વળાંકની નોંધ લેવાની રહે.

ટૂંકી વાર્તા આપણે ત્યાં તો વીસમી સદીમાં આવી. છતા મલયાનિલ મુનશીથી કિશોર જાદવ સુધીની આપણી વાર્તાઓને તપાસીએ તો એમાંથી ઉપર વર્ણવેલાં અવસ્થાન્તરો આપણે જરૂર પકડી શકીએ છીએ. ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ કેવો અનિવાર્યપણે થતો રહ્યો છે તે આ પરથી સૂચવાય છે.

પણ આ બધી હકીકતો દ્વારા જે મુદ્દો અહીં સ્થાપિત કરવા-નું તાકયું છે તે એ છે કે વાર્તા કે ટૂંકી વાર્તાને કોઈ એક નિયત સ્વરૂપ કે કોઈ એક ચોક્કસ પરંપરામાં સીમિત કરવી શકય નથી. વાર્તાની વિવિધરંગી – બહુરૂપી દુનિયા છે. એના બહુરૂપીપણાનો વધારે અસરકારક ખ્યાલ એના પરથી આવશે કે ટૂંકી વાર્તા માત્ર સમય-પટમા બદલાઈ નથી, એક જ સમયે પણ સમર્થ વાર્તાકારોની વાર્તાઓ નોંધપાત્ર શૈલીભેદો દર્શાવતી રહી છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના જ ત્રણ લેખકો મોપાસાં, હેન્રી જેઇમ્ઝ અને ચેખોવ લો. એ ત્રણે લેખકો વાસ્તવજીવન સાથે જ સીધું કામ પાડે છે છતા એમની વાર્તાકલા કેટલીબધી જુદી પડે છે ! મોપાસાંની વાર્તાઓ નિશ્ચિત આદિ, મધ્ય અને અંતવાળી છે ને હેન્રી જેઇમ્ઝની બારીકાઈથી કાળજીપૂર્વક ગોઠવેલી વાર્તાઓ છે, તો ચેખોવની વાર્તાઓ નૈસર્ગિક

રીતે વહે છે ને જીવનના જ એક ટુકડા જેવી ભાસે છે. મોપાસાંમાં સાધવનો આગ્રહ છે, તો હેન્રી જેઇમ્ઝમાં વીગતપ્રચુરતા મોપાસાં નિર્મમ તાટસ્થ્યથી લખે છે, તો ચેખોવ સમજદારીભરી સહાનુભૂતિ પ્રગટ કરે છે. વીસમી સદીમાં પણ, એક બાજુથી આપણને જેઇમ્ઝ જોઇસની કાવ્યાત્મક વાર્તાઓ મળે છે. બીજી બાજુથી એનાથી તદ્દન ભિન્ન હેમિંગ્વેની નાટ્યાત્મક વાર્તાઓ મળે છે. ગુજરાતીમાં પણ એક જ સમયના લેખકો ધૂમકેતુ-રામનારાયણ, ઉમાશંકર-સુન્દરમ્‌ની ભિન્ન વાર્તાશૈલીઓ જાણીતી છે. આપણા અત્યારના વાર્તાકારોમાં પણ સુરેશ જોશી, મધુ રાય, રઘુવીર ચૌધરી, કિશોર જાદવ – કેટલીક સમાન ભૂમિ છતાં – કેટલા જુદા પડે છે!

આ બધું જોઈએ ત્યારે ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપવૈવિધ્ય વિશેના બેઇટ્સના ઉદ્‌ગારો ઘણા સાચા લાગે છે એ કહે છે કે "ટૂંકી વાર્તા કંઈ પણ હોઈ શકે છે. એ ઘોડાના મરણની વાત હોઈ શકે છે તેમ યુવાન કન્યાના પ્રથમ પ્રેમપ્રસંગનું નિરૂપણ પણ હોઈ શકે છે. એ વસ્તુઘટના વગરનું સ્થિર રેખાચિત્ર હોઈ શકે છે, તો સ્પષ્ટરેખ ક્રિયા અને એની પરાકોટિ દર્શાવતું ત્વરિત ઘૂમતું યંત્ર પણ હોઈ શકે છે, લિખિત કરતાં વધારે તો ચિત્રિત લાગે એવું ગદ્યકાવ્ય હોઈ શકે છે, તેમ જેમાં શૈલી, રંગ કે વીગતસભરતાને સ્થાન નથી હોતું એવો સીધોસાદો અહેવાલ પણ હોઈ શકે છે. ટૂંકી વાર્તા આ અંતિમો વચ્ચેનું કંઈ પણ હોઈ શકે છે. ટૂંકી વાર્તામાં એવું કંઈક હોય છે જે વાદળની પેઠે અવ્યાકૃત અને અનંતપણે પરિવર્તનશીલ છે."

પણ હજુ થોભીએ. વાર્તાની વિવિધરૂપતાનો એક બીજી રીતે પણ ખ્યાલ કરવા જેવો છે. ટૂંકી વાર્તા પરત્વે સંક્ષિપ્તતા, સઘનતાનો આગ્રહ આધુનિક સમયમાં વધતો ગયો છે, તેમ છતાં ક્યાં મર્યાદારેખા દોરવી એ હંમેશાં કોયડો રહ્યો છે અને એક બાજુથી જેને લઘુકથા (શૉર્ટ શૉર્ટ સ્ટોરી) કહીએ છીએ તેની ને બીજી બાજુથી જેને લાંબી વાર્તા (લૉંગ શૉર્ટ સ્ટોરી કે ટેઇલ) કહેવામાં

આવે છે તેવી રચનાઓ પણ થતી રહી છે. નવલકથા અને ટુચકાના સાહિત્યપ્રકારોને તો આપણે બાદ રાખીએ છીએ પણ એ બે છેડાની વચ્ચે પણ લાંબા-ટૂંકા માપની અનેકવિધ રચનાઓની શક્યતા છે. આ રચનાપ્રકારો વચ્ચેનો ફરક માત્ર શબ્દસંખ્યા કે પાનાંની દૃષ્ટિએ નહી, નિરૂપિત પરિસ્થિતિ, પાત્રજીવન કે સંવેદનના વ્યાપની દૃષ્ટિએ કે આલેખનની ઓછીવત્તી રેખાસમૃદ્ધિની દૃષ્ટિએ પણ હોવાનો. આજે તો નવલકથામા પણ સંક્ષેપનો આગ્રહ વધ્યો છે અને લઘુનવલનો પ્રકાર વિકસ્યો છે જેને લાંબી ટૂંકી વાર્તાથી જુદો પાડવાનુ ઘણી વાર મુશ્કેલ બને છે હા, જમાનાનું દૃષ્ટિબિંદુ બદલાયું છે. 'મિસિઝ ડેલોવે' જેવી નવલકથા હેન્રી જેમ્સના જમાનામાં ટૂંકી વાર્તા ગણાઈ હોત અને 'ધ ટર્ન ઓવ્ ધ સ્ક્રૂ' આજે નવલકથા તરીકે ચાલી જાય એવી સ્થિતિ ઊભી થઈ છે.[૧૧]

આમ વિષય, શૈલી, આકાર, પ્રકારની દૃષ્ટિએ ટૂંકી વાર્તામા વૈવિધ્ય છે તેમ ટૂંકી વાર્તાની સીમા પર રહેલાં અને ટૂંકી વાર્તાના ક્ષેત્રમા ધસી આવતા વાર્તારૂપો પણ વિવિધ છે. વાર્તાની બહુરૂપતાની આ સ્થિતિ વાર્તાના આસ્વાદ-મૂલ્યાંકનની કેટલીક સમસ્યાઓ પણ ખડી કરે છે.

તારવણી અને તારતમ્ય

વાર્તાવિવેચનમાં ઘણી વાર વાર્તાના એક યા બીજા રૂપ પ્રત્યે પક્ષપાત વ્યક્ત કરવામા આવે છે, અમુક રીતે લખાતી વાર્તા તે જ સાચી વાર્તા કે ઉત્તમ પ્રકારની વાર્તા એવો અભિનિવેશ પ્રગટ કરવામા આવે છે. તો, વાર્તાના આ બહુરૂપમાંથી અમુક રૂપ જ ટૂંકી વાર્તાનુ લાક્ષણિક સાચુ રૂપ છે એમ કહી શકાશે ખરુ ? અથવા-તો વાર્તાના આ વિવિધ રૂપોમાથી અમુક રૂપ જ સૌથી વધુ રસાત્મક, કલાત્મક, શ્રેષ્ઠ કે મૂલ્યવાન એવું ખરુ ? આ સંદર્ભમાં પ્રાચીન

૧૧. કેવલિઅર, 'ધ શૉર્ટ સ્ટોરી', 'કલ્ચરલ ફોરમ', સપ્ટેમ્બર ૧૯૫૯માંથી પુનર્મુદ્રિત, પૃ. ૩.

વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરેલું તારતમ્ય નોંધવા જેવું છે.[૧૨] અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાંથી મળતા રસાસ્વાદ અને સૌંદર્યાનુભૂતિ પ્રાચીન વાર્તાથી સાવ નિરાળા હોય છે એ એમની વાત તો સહેજે સ્વીકારી શકાય એવી છે કેમકે દરેક વાર્તાપ્રકારને પોતાનો આગવો રસ અને સૌંદર્યાનુભવ હોય છે. પ્રાચીન વાર્તાના રસાસ્વાદ અને સૌંદર્યાનુભૂતિ "સ્થૂળ, બાહ્ય સ્તરને સ્પર્શતા" હોવાની એમની વાતને પણ એક હકીકત તરીકે જોઈ શકાય, કેમકે એ દશ્યશ્રાવ્ય કલાપ્રકારની સ્વાભાવિક મર્યાદા હતી અને ડૉ. ભાયાણીએ "મોટે ભાગે" શબ્દથી પોતાના વિધાનને મર્યાદિત કરી અપવાદો માટે જગ્યા રાખી જ છે. સૂક્ષ્મ રસ અને સૌંદર્યાનુભૂતિવાળી થોડીક પ્રાચીન વાર્તાઓ જડે પણ ખરી

પણ, ખરો પ્રશ્ન હવે આવે છે આ જાતનો વિવેક અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના વિવિધ ઉન્મેષો વચ્ચે કરવો શકય ખરો? કરવા જેવો ખરો? દાખલા તરીકે, આજને મુકાબલે ગઈ કાલની ટૂંકી વાર્તાઓ ઘટનાનો – સ્ફુટ ઘટનાનો આશ્રય લેતી હતી તો એનો રસ પણ એટલા માટે સ્થૂળ અને બાહ્ય સ્તરને સ્પર્શતો હતો એમ માનવું? અને જો એમ માનીએ તો – વધારે મહત્ત્વનો પ્રશ્ન હવે આવે છે – એ કારણે એ વાર્તાઓ ઊતરતી કે ઓછી ઇષ્ટ એમ માનવું? વાર્તામાં ઘટના-ચમત્કૃતિનો રસ, ચરિત્રાભિવ્યક્તિનો રસ, જીવનમર્મના ઉદ્‌ઘાટનનો રસ, કથનવર્ણનશૈલીનો રસ, ટેકનીકનો રસ, ભાષારચનાનો રસ – એમ એક કે વધુ પ્રકારના રસોનો સંભવ હોય છે. અમુક પ્રકારનો રસ મુખ્યવર્તી હોય, અમુક પ્રકારનો રસ ગૌણવર્તી હોય. તો વાર્તા બનવા માટે આમાનો કોઈ એક પ્રકારનો રસ જીવાતુભૂત ખરો? અથવા-તો અમુક પ્રકારનો મુખ્યવર્તી રસ ધરાવતી વાર્તા ચડિયાતી અને અમુક પ્રકારનો મુખ્યવર્તી રસ ધરાવતી વાર્તા ઊતરતી એવું ખરું? કલાના ક્ષેત્રમાં નૂતનતા અને પ્રયોગશીલતાનું મૂલ્ય હમેશા

---

૧૨ જુઓ 'કાવ્યમાં શબ્દ', પૃ. ૧૮૪.

રહેવાનું. પણ અહીં સવાલ તારવણી અને તારતમ્યનો છે. વ્યક્તિઓને પોતાનાં અભિપ્રાય અને પસંદગીઓ હોવાનાં : કેવલિઅરો જોઈસના 'ડબ્લિનર્સ'ને ટૂંકી વાર્તા કરતાં વધારે તો સમર્થ ચરિત્રચિત્રો તરીકે જુએ,[13] શૉ ઓ'ફ્લેાંને હેન્રી જેઇમ્ઝની 'ધ રિઅલ થિંગ'ની વીગતપ્રચુરતા વધારે પડતી લાગે અને એમાં કાપકૂપ કરવાનું સૂચવે,[14] તો સામે ફ્રેન્ક ઓ'કોનરને હેમિંગ્વેની 'હિલ્ઝ લાઇક વ્હાઇટ એલિફન્ટ્સ' માહિતીની ઓછાવાળી, વસ્તુસ્ફોટ વગરની – તેજેભરી પણ કૃશ લાગે એવું બને.[15] પણ આવાં અભિપ્રાયો અને પસંદગીઓ ભાગ્યે જ સર્વમાન્ય ગણાય. ગદ્યરચનાનો રસ જ્યાં કેન્દ્રવર્તી હોય એવી કૃતિને એક માણસ ટૂંકી વાર્તાના ક્ષેત્રની બહાર મૂકે, ત્યારે બીજો એને ટૂંકી વાર્તાના એક કલાનિષ્ઠ સ્વરૂપવિસ્તાર તરીકે આવકારે એવું પણ બને, બનતું હોય છે.

આ કોયડાનો ઉકેલ લાવવામાં નહીં પણ એના પ્રત્યે યોગ્ય દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવામાં સહાયરૂપ થાય એવી એકમે વાત અહીં નોંધી શકાય. શૉ ઓ'ફ્લો અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની ઘણી લાક્ષણિકતાઓને રૂઢિઓ – પ્રણાલિકાઓ (કન્વેન્શન્ઝ) તરીકે જુએ છે.[16] વાર્તાની રૂઢિઓ – પ્રણાલિકાઓ જમાનેજમાને બદલાતી હોય છે, કેમકે વાર્તા પાસેની અપેક્ષાઓ પણ જમાનેજમાને બદલાતી હોય છે. પ્રણાલિકાઓ તે લેખક-વાચક વચ્ચેની ગૃહીત સમજૂતીઓ છે – સમયેસમયે બદલાતી ટૂંકી વાર્તાની વિવિધ રીતિઓ જો આ રીતે અમુક પ્રયોજનને માટે ઉપજાવેલી – અને લેખક-વાચકની સમજૂતી રૂપે અસ્તિત્વમાં

---

૧૩. 'ધ શૉર્ટ સ્ટોરી', 'કલ્ચરલ ફોરમ', સપ્ટેમ્બર ૧૯૫૯માંથી પુનર્મુદ્રિત, પૃ. ૩.

૧૪. 'ધ શૉર્ટ સ્ટોરી', પૃ ૧૮૬. એમણે એ વાર્તા પોતે જે ભાગો કાઢી નાખવા ઇચ્છે તેને કૌંસમાં મૂકીને છાપી પણ છે

૧૫. જુઓ 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૨૩–૨૫.

૧૬. જુઓ 'ધ શૉર્ટ સ્ટોરી', 'ઑન કન્વેન્શન' એ પ્રકરણ.

આવેલી પ્રણાલિકાઓ જ હોય તો એમની વચ્ચે તારતમ્ય કરવાનું ઉચિત ગણાય ખરું?

અમુક રીતિ બીજી રીતિ કરતાં વધારે કલાત્મક છે એમ ભાસે તોયે કલાત્મકતા ઇષ્ટતાનો પર્યાય છે કે કેમ એ વિચારવા જેવું છે. ફ્રેન્ક ઓ'કોનર નવલકથાને વધુ જીવનાનુરૂપ અને ટૂંકી વાર્તાને વધુ કલાત્મક વાર્તાસ્વરૂપ ગણે છે. છતાં નોંધે છે કે જીવનાનુરૂપતા કરતાં કલા કેટલે અંશે પસંદ કરવા-યોગ્ય એ વિશે મારા મનમાં ખાતરી નથી.[૧૭] આનો અર્થ એ કે 'શુદ્ધ કલા' હોવું એ રચનાની એક પદ્ધતિ થઈ. એ હમેશાં ઇષ્ટ છે એમ કહી શકાય નહીં.

આમ, વાર્તાના વિવિધ રૂપો વચ્ચે તારતમ્ય કરવા જઈએ ત્યારે અનેક તાત્ત્વિક પ્રશ્નોનો સામનો કરવાનો આવે છે હકીકતમાં પણ કોઈ એક રીતિના અવલંબનમાત્રથી કંઈ ઉત્તમ વાર્તા સરજાતી નથી. કોઈ પણ સમયમા કોઈ પણ વાર્તાપ્રકારમા ગુણવત્તાવાળી અને બજારુ એવા બે વર્ગો નજરે પડે જ છે. આથી જ, એવી કોઈ કથનરીતિ, શૈલી કે વિષયસામગ્રી છે જેના ઉપયોગથી એક વાર્તા બીજી વાર્તા કરતા ચડિયાતી બને એવો પ્રશ્ન કરવામા આવે ત્યારે આપણે, મોરિસ બોડિનની જેમ,[૧૮] નિઃસંકોચ 'ના'મા ઉત્તર આપીશું. ઇતરજનો ભલે પોતાના સમયમા પ્રચલિત કોઈ વાર્તાસ્વરૂપનો જ આસ્વાદ કરે, સાહિત્યના રસિકો અને અભ્યાસીઓ તરીકે આપણે વાર્તાનાં અને ટૂંકી વાર્તાનાં વિવિધ રૂપોને ઓળખીશું અને એમનો એ રૂપે આસ્વાદ કરીશું. એમા જ વાર્તાની આ વિશાળ દુનિયાની સાર્થકતા છે

વાસ્તવ, વ્યક્તિત્વ અને કલ્પના

આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ ફ્રેન્ક ઓ'કોનર અર્વાચીન

૧૭. જુઓ 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૨૨, ૨૨૬.

૧૮. 'ધ ડિસ્કવરી ઑવ્ ફિક્શન', ટોમસ ઇ. સૅન્ડર્સ, પૃ. ૩૭૦ પર ઉદ્ધૃત.

ટૂંકી વાર્તાની એક લાક્ષણિકતા એ ગણાવે છે કે જીવન પ્રત્યેના આપણા પોતાના વલણને એ રજૂ કરે છે અને બૌદ્ધિક વૈજ્ઞાનિક યુગની નીપજ હોઈ એમાં વાસ્તવસાદૃશ્યની અને પ્રતીતિકરતાની અપેક્ષા રહે છે. ઓ'કૉનર અલબત્ત સ્વીકારે છે કે વાસ્તવસાદૃશ્યને રજૂ કરવાની રૂઢીબંધ રીતો હોય છે – જેટલા મહાન લેખકો એટલી રીતો – પણ એ નિઃસંદિગ્ધ રીતે જણાવે છે કે વાસ્તવસાદૃશ્યનો અભાવ કોઈ રીતે ચલાવી ન લેવાય. પ્રાચીન વાર્તા "અને એક વખતે મોડી રાત્રે એક વિચિત્ર વસ્તુ બની" એમ કહી નિરંકુશ કલ્પના ચલાવી શકતી; અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વિશે એમ તો કહી ન શકાય કે "આ ઠેકાણે પાત્રનું વર્તન જરાયે ન સમજાવી શકાય એવું બની જાય છે."[૧૯]

સ્ટીવન્સને તો ટૂંકી વાર્તાને જીવનની પ્રતિલિપિ ગણાવેલી અને કેટલી ચોકસાઈથી એ જીવનને રજૂ કરે છે એ રીતે એનું મૂલ્યાંકન કરવાનું ગણેલું.[૨૦] ઓ'કૉનર આટલી હદે જતા નથી. એ કહે છે કે પ્રતીતિકરતા કે વાસ્તવસાદૃશ્ય એટલે વાસ્તવિકતાનો કેવળ અનુવાદ નહીં – એ તો છાપાના અહેવાલમાંથી આપણને મળે – પણ વાસ્તવસાદૃશ્ય રૂપે રજૂ થયેલી મનઃકલ્પિત ક્રિયા (આઇડિઅલ ઍક્શન).[૨૧] વાસ્તવની સાથે ઓ'કૉનર આ રીતે મનોવ્યાપારને જોડે છે.

માત્ર ટૂંકી વાર્તાની નહીં, આજના કથા-સાહિત્ય (ફિક્શન)ની આ વિલક્ષણતા છે. એ વાસ્તવમાંથી પાંગરે છે પણ વાસ્તવમાં સીમિત રહેતું નથી. માનવના અનુભવજગતમાં જે બનતું હોય છે તે ત્યાં બનતું દેખાય છે. પણ એની પાછળ એક પ્રજ્ઞા કામ કરતી હોય છે એટલેકે એ પ્રજ્ઞાની નજરે જોવાયેલું એ જગત હોય

---

૧૯. જુઓ 'અનુષંગ', જયન્ત કોઠારી, પૃ. ૨૧૫.

૨૦. '[illegible]', કુંજવિહારી મહેતા. સં. જયન્ત પરેખ, પૃ. ૨૮૪ પર ઉદ્ધૃત

૨૧. જુઓ 'અનુષંગ', જયન્ત કોઠારી, પૃ. ૨૧૫.

છે. એથી એ એક વિશિષ્ટ જગત બની જાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો વાર્તામાં માત્ર અનુભવ આલેખાતો નથી, અનુભવ પ્રત્યેનું વલણ પણ વ્યક્ત થતું હોય છે. માત્ર વાસ્તવિકતા નથી હોતી, વાસ્તવિકતાનુ અર્થઘટન પણ હોય છે. એટલેકે વાર્તામા હકીકતો નહી, અર્થો પણ હોય છે, હકીકતો પ્રતીકો બનીને આવે છે ૨૨ અને વાર્તાનો અર્થ વૈયક્તિક અર્થ હોય છે.૨૩

આનો અર્થ એ થયો કે વાર્તારચના માટે જીવનવાસ્તવ ઉપરાંત વ્યક્તિત્વ અને વૈયક્તિક અર્થ જરૂરી છે. નેન્સી હેઇલને બીજાએ આપેલાં વાર્તાવસ્તુઓ કામ આવતા નથી, કારણકે એમનો એમને માટે કોઈ અંગત અર્થ હોતો નથી.૨૪ ઇલિઝાબેથ બોવેન પણ કહે છે કે આપણે વાસ્તવિકતા ઇચ્છીએ છીએ, પણ કોરી વાસ્તવિકતા નહી, વાસ્તવિકતાની સપાટી નીચે વ્યક્તિત્વની જ્વાલા સળગતી હોવી જોઈએ.૨૫ શૉ ઓ'ફ્લેઓ તો વ્યક્તિચેતનાની જ્વાલા વાસ્તવસામગ્રીનુ કેવુ રૂપાતર સાધે છે એનુ વર્ણન કરે છે. વ્યક્તિચેતનાની જ્વાલા વાસ્તવસામગ્રીને પ્રજ્વલિત કરે છે, બાળે છે અને આપણી સ્મૃતિમાં ધૂમ્ર રૂપે એને ફેલાવી દે છે. કહાણીની વીગતો ભુલાઈ જાય ત્યારે પણ એની ગંધ આપણને છોડતી નથી. વ્યક્તિચેતનાની આ જ્વાલા વિના આપણને કહાણી મળે, પણ માણસ ન મળે, પ્રતીતિકર અને મનોરજક કથાપ્રસંગો મળે, જે ગમે તે લેખકે લખેલા હોઈ શકે ૨૬

શૉ ઓ'ફ્લેઓની દૃષ્ટિએ લેખકની મુદ્રા અંકાવી એ ટૂંકી વાર્તાનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ છે ટૂંકી વાર્તા અવશ્યપણે વૈયક્તિક

૨૨. જુઓ માર્ક શોરર, 'ધ સ્ટોરી', પૃ. ૪, ૨૪૯, ૨૫૧.
૨૩. નેન્સી હેઇલ, 'ધ રિઍલિટીઝ ઓવ્ ફિક્શન', પૃ. ૧૨૭.
૨૪. એજન, પૃ. ૧૨૭.
૨૫. 'ધ સ્ટોરી', માર્ક શોરર, પૃ. ૨૫૨ પર ઉદ્ધૃત.
૨૬. 'ધ શોર્ટ સ્ટોરી', પ્રસ્તા. પૃ. ૧૧.

આવિષ્કાર છે. ટૂંકી વાર્તામાં આપણે શોધીએ છીએ અને આસ્વાદીએ છીએ વ્યક્તિત્વનો વિશિષ્ટ નિતાર, કોઈ અનન્ય સંવેદનશીલતા. 'ચેખોવિઅન વાર્તા' (ગુજરાતીમાં 'ધૂમકેતુશાઈ' કે 'દલાલીય વાર્તા') અને એવા શબ્દપ્રયોગો આપણે કરીએ છીએ તે બતાવે છે કે ટૂંકી વાર્તાને લેખકના વ્યક્તિત્વ સાથે કેવો ગાઢ સંબંધ છે! ઇંગ્લંડમાં ઓ'ફ્લેોને આ જ તત્ત્વ ખૂટતું લાગે છે જેને કારણે અંગ્રેજ વાર્તાકારો પાસેથી સાચી ટૂંકી વાર્તાઓ ઘણી ઓછી મળે છે.[૨૭]

ઓ'ફ્લેો વ્યક્તિત્વને વાર્તાસર્જનના કેન્દ્રમાં મૂકે છે. માણસ લખે છે તે વિષયને નહીં, પણ પોતાને એમ કહેવા સુધી પણ એ જાય છે.[૨૮] જાદુગર સાથે વાર્તાકારને સરખાવીને પણ આ મુદ્દો એ સ્પષ્ટ કરે છે: જાદુગરનો જાદુ એ હોય છે કે લોકોને અદૃષ્ટ થતા દેખાડે છે, વાર્તાકારનો જાદુ એ હોય છે કે એ લોકોને દેખાતા દેખાડે છે. એટલેકે પોતે લોકોની વાર્તા કહે છે એમ એ દેખાડે છે પણ હકીકતમાં પોતાના વ્યક્તિત્વનું એ સંક્રમણ કરતો હોય છે.[૨૯] આમ છતાં, એ નોંધપાત્ર છે કે, ઓ'ફ્લેોને વાસ્તવિકતાનો અનાદર અભિપ્રેત નથી વાર્તામાં એમની અપેક્ષા છે 'પંચ' અને 'પોએટ્રી' (ચોટ કે ધક્કો અને કાવ્યમયતા)ની, જે આવે છે વાસ્તવિકતા કે પ્રતીતિકરતા અને વ્યક્તિચેતનાની જ્વાલાના સંયોજનમાંથી. ઓ'ફ્લેો એ હકીકતની નોંધ લે છે કે બધી આધુનિક કલાઓ વ્યક્તિત્વના સંક્રમણ તરફ વધુ ને વધુ જઈ રહી છે, વસ્તુજગતનું આલેખન એણે છોડી દીધું છે પણ એમની તો ફરિયાદ છે કે એ વધુ પડતી અંતર્મુખ, વધુ પડતી આત્મ-લક્ષી બની ગઈ છે. આધુનિક ચિત્રકારો પ્રાકૃતિક પદાર્થો પ્રત્યે ઘમંડથી જુએ છે એનો ઉલ્લેખ કરી એ એમ પણ કહે છે કે કથાસાહિત્યમાં બાહ્ય વાસ્તવિકતાને આવા મગરૂરીના મિજાજથી જોઈ ન શકાય

૨૭ એજન, પૃ. ૩૭.
૨૮. એજન, પૃ. ૧૬૦.
૨૯. એજન, પૃ. ૧૧૩

(જેમ રસોયાથી અન્નને એ રીતે જોઈ ન શકાય). જોકે એ સ્વીકારે છે કે, આમ છતાં કથાસાહિત્યમા પણ બાહ્ય વાસ્તવિકતા આ રીતે આલેખાય છે એ હકીકત છે અને આલેખાય છે એનુ જ મહત્ત્વ છે.[૩૦]

શૉં ઓ'ફ્લેાં, એ સ્પષ્ટ છે કે, વ્યક્તિત્વને વાર્તારચનામાં જીવાતુભૂત ગણે છે ને વાસ્તવિકતાને એક પીઠિકા તરીકે આવશ્યક લેખે છે. નૅન્સી હેઇલ કશા જ અંતિમે ગયા વિના, વાસ્તવિકતાને વાર્તાસર્જનમાં એને યેાગ્ય સ્થાન આપે છે સર્જકના આંતરિક તરંગવ્યાપાર કે કલ્પનાવ્યાપારનુ યેાગ્ય ગૌરવ એ પણ કરે છે: કલ્પનાવ્યાપારને વાર્તાનાં વિષયવસ્તુઓ માટેનુ ગર્ભસ્થાન લેખે છે અને કલ્પનાવ્યાપારને વહેમની નજરે જોવાને બદલે એને માટેની સંવેદનાની જરૂર છે એમ કહે છે. છતા કેવળ કલ્પનાવ્યાપારથી વાર્તાનુ ઘડતર થવુ જોઈએ કે થાય છે એમ એ સૂચવવા માગતા નથી. એમની દષ્ટિએ વાર્તાનાં વિષયવસ્તુ બાહ્ય વાસ્તવિકતા અને આંતરિક તરંગસૃષ્ટિના આત્મલગ્નના પરિણામરૂપ હેાય છે. એ બન્નેનુ યેાગ્ય પ્રમાણમા સંયેાજન થવું જોઈએ. વાસ્તવિકતા વધુ પડતી હેાય અને તરંગવ્યાપાર અપૂરતેા હેાય તેા વંધ્ય વસ્તુરચના નીપજે. વધુ પડતેા તરંગવ્યાપાર હેાય અને વાસ્તવજગતનેા અલ્પ અણુસારેા હેાય તેા જેને અડપલાં જેવી કહી શકાય એવી આવડી અમથી તુચ્છ વાર્તાઓ નીપજે.[૩૧]

ઓ'ફ્લેા કે નૅન્સી હેઇલ વાર્તાસાહિત્યમા વાસ્તવનિષ્ઠાનેા જે આગ્રહ રાખે છે તે આજે કેટલાકને અનુચિત પણ ભાસે. એ દષ્ટિએ કે આજની વાર્તા વધુ ને વધુ પ્રતીકાત્મક કે રૂપકાત્મક બની રહી છે અને એને માટે વાસ્તવસામગ્રીની એવી આવશ્યકતા રહેતી નથી. પણ આ સંદર્ભમાં જોનથન રેબનના વિચારેા ઘણા નેાંધપાત્ર છે. એ ટૂંકી વાર્તાને રૂપકાત્મક (મેટફૉરિકલ) માને છે – નવલકથા કરતાંયે

૩૦ એજન, પ્રસ્તા. પૃ. ૧૨.

૩૧. 'ધ રિઍલિટીઝ ઑવ્ ફિક્શન', પૃ. ૧૨૦.

વિશેષપણે. પણ એમની એ રૂપકાત્મકતાને વાસ્તવજગતના અનુકરણ સાથે સબધ છે. એ સંબંધ, અલબત્ત, જરા વિલક્ષણ રીતનો છે. રેબન ટૂંકી વાર્તાને મિમિક્રી-સાથે સરખાવે છે. કોઈની ચેષ્ટા કે વાણીની મિમિક્રી કરવામાં આવે છે ત્યારે એનાં કેટલાંક લક્ષણોને ઘૂટીને, કેટલાંકને દાબી દઈને એક વિનોદી કે અદ્દ્ભુતરસિક સંગતિ નિપજાવવામા આવે છે. આમ, અનુકરણ કરવુ એટલે ઘૂટવું, ઉત્કટ બનાવવુ, સઘન કરીને મૂકવું. આ સઘનતા જ રૂપકને જન્મ આપે છે. આમ, રૂપક એ વ્યક્તિની કાચી જીવનસામગ્રીમા ઢંકાઈને રહેલુ, અને એ જીવનસામગ્રીથીયે વિશાળતર, ગૂઢ બળ છે ટૂંકી વાર્તાના લેખકનુ કામ પણ બીજા માણસની રીતભાતમાં ગર્ભિત રહેલા રૂપકો શોધવાનુ છે, છુપાઈને રહેલા કશાક નિત્ય તત્ત્વને, અનુકરણ અને અતિકથન દ્વારા, બહાર આણવાનુ છે. રેખાચિત્રમા મળે તેવાં સામાજિક વાસ્તવનાં અતિબારીક, યાન્ત્રિક, ચોકસાઈભર્યાં અનુકરણોની અપેક્ષા ટૂંકી વાર્તામા રાખવાની હોતી નથી, તથી બાહ્ય વાસ્તવિકતા પરતુ ટૂંકી વાર્તાનુ અવલંબન છેતરામણુ હોય છે અને એ જૂઠાણાનો આશ્રય લે છે એમ કહેવાની સ્થિતિ પણ આવે છે. આમ બીજા કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપ કરતા વિશેષપણે, ટૂંકી વાર્તા આપણી સમક્ષ આપણે જેને 'વાસ્તવિક' કહીએ છીએ એ જગતમાં ગર્ભિત રહેલી અવાસ્તવિકતા (ફિક્શનલિટી)નો, કલ્પિતતાનો (ઇન્વેન્ટિડનેસ), રૂપકપરક અન્યરૂપતા (ડુપ્લિસિટી)નો ગભીર મુદ્દો રજૂ કરે છે.

ટૂંકી વાર્તા રૂપકાત્મક છે એમ કહેતી વખતે એ અનુકૃત સામાજિક વીગતો સાથે કામ પાડે છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. રેબનને પણ પરિચિત બાહ્ય જગત સાથેનો કોઈ વિચ્છેદ અભિપ્રેત નથી. એ કહે છે કે એક બાજુ છે લેખક-વાચક જે સમાજમાં રહે છે તેની પરિચિત, આકસ્મિક ભાતો અને બીજી બાજુ છે કલ્પિતકથાની નૂતન, ઘૂટેલી, રૂપકાત્મક આકૃતિ; ટૂંકી વાર્તાની એક કળાસ્વરૂપ તરીકેની લાક્ષણિકતા આ બન્નેની વચ્ચે સેતુ બાધવામાં રહેલી છે.

રેબન કેવા લેખકો પ્રત્યે આદર ધરાવે છે એ પણ નોંધવા જેવું છે – જે લેખકોમા એમણે બે પ્રકારની શક્તિ જોઈ છે એ લેખકો પ્રત્યે. એક તો, બોલચાલની ખાસિયતો, સામાજિક વર્ગરચના અને વૈયક્તિક વિલક્ષણતાઓને ઉઘાડા આંખકાનથી તિર્યક્ રીતે પ્રત્યક્ષ કરવાની શક્તિ અને બીજી, સમાજવાસ્તવને પારગામી ધ્વનિથી ભરી રૂપકનિર્માણ કરવાની શક્તિ. દેખીતી રીતે જ, રેબન વાસ્તવિકતાને ટૂંકી વાર્તાનું લક્ષ્ય માનતા ન હોવા છતા વાસ્તવિકતાના બારીક અનુભવને, વાસ્તવિકતાના અનુકરણને ટૂંકી વાર્તા માટે અનિવાર્ય ગણે છે.[૩૨]

વાસ્તવસામગ્રીનો વાર્તાકારે કેટલો અને કઈ રીતે ઉપયોગ કરવો એનો કોઈ નિયમ ભાગ્યે જ કરી શકાય. પણ વાસ્તવસામગ્રીના વિનિયોગની અનેકવિધ શક્યતાઓ છે અને વાર્તાકૃતિનો વાસ્તવસામગ્રી સાથે ગૂઢ-અગૂઢ સંબંધ અવશ્ય રહેવાનો એ બતાવવા આટલી ચર્ચા પર્યાપ્ત છે.

ટેકનીક અને કલાકૌશલ

શૉ ઓ'ફલેો વાર્તારચનામા વ્યક્તિત્વને જેટલુ મહત્ત્વ આપે છે એટલુ ટેકનીકને નથી આપતા. ટેકનીક તો વાર્તારચનાકાર્યનો તુચ્છ ભાગ છે એમ પણ એ કહે છે પ્રકાશિત થતી ઢગલાબંધ નબળી વાર્તાઓને માટે એ ટેકનીકને જવાબદાર માને છે. સિલાઈ-કામના એક સારા સંચાની જેમ ટેકનીક કામ કર્યે જાય છે, વ્યક્તિત્વ એમ જલદીથી, વારંવાર કામ આપતુ નથી ટૂંકી વાર્તાનુ સ્વરૂપ ધંધાદારી રીતે ખેડાય છે તેના મૂળમાં પણ, ઓ'ફ્લેોની દૃષ્ટિએ, ટેકનીક છે[૩૩]

ઓ'ફલેો ટૂંકી વાર્તાનાં આરંભ, અંત વગેરે વિશેની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓને રૂઢિઓ (કન્વેન્શન્ઝ) તરીકે જુએ છે એ આ સંદર્ભમા

૩૨. 'લન્ડન મેગઝિન', માર્ચ ૧૯૭૦, પૃ ૧૮-૧૧.
૩૩. 'ધ શૉર્ટ સ્ટોરી', પૃ. ૧૧-૧૨

લેખકના 'વિચાર'નું બાહ્ય વસ્તુરૂપ છે, શૈલી લેખકના સંવેદનનો આલેખ છે, અને વાર્તાની આકૃતિ વાર્તાકારે જે નૈતિક દબાણ અનુભવ્યું હોય તેનું સમગ્રદર્શી પરિણામ છે.[૩૯]

આ તો એક સિદ્ધાંત થયો, આદર્શ થયો, વ્યવહારમાં ટેકનીક ટેકનીકને ખાતર આવતી હોય એવું પણ બને ખરું, કેમકે ટેકનીક-નું સ્થૂળ અનુસરણ કરવું સરળ છે. વળી ટૂંકી વાર્તા, એક કલાસ્વરૂપ તરીકે, રચનારીતિની કેટલીક ખાસ અપેક્ષાઓ લઈને આવે છે. એમા પણ શંકા નથી. ટૂંકી વાર્તા સઘન રજૂઆત માગતું કલાસ્વરૂપ હોઈ એમાં કડક શિલ્પવિધાનની અપેક્ષા રહે છે, એનું ઘડતર, શ્રમ અને વિચારપૂર્વક કરવાનું રહે છે, સમયનું એમાં વિશિષ્ટ પરિણામ ઊભું કરવું પડે છે, પ્રતીકરચનાની વિશેષપણે સહાય લેવી પડે છે, માહિતીની કરકસર કરવાની યુક્તિઓ અજમાવવી પડે છે અને શબ્દની વ્યંજકતાનો કસ કાઢવાનો રહે છે. આધુનિક ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ ટેકનીક કે કલાકૌશલની દિશામા જ વધુ ને વધુ થતો રહ્યો છે. ફ્રેન્ક ઓ'કૉનર જેવાને તો એમ લાગે છે કે ચેખોવથી માંડીને કૅથરિન મૅન્સફીલ્ડ અને જેઇમ્ઝ જોઈસ સુધીના કુશળ કલાકારોની પેઢીઓએ ટૂંકી વાર્તાને એવી રીતે ઘડી છે કે એમાં હવે બોલતા માણસનો કંઠસ્વર રણકતો નથી. ટૂંકી વાર્તા નક્કરતા અને જીવંતતા ગુમાવી રહી છે,- એ એક કલાકૌશલ -બની રહી છે.[૪૦]

ફ્રેન્ક ઓ'કૉનરનું આ નિદાન કેટલે અંશે સ્વીકાર્ય છે એ જુદી વાત છે, પણ ટેકનીક અને કલાકૌશલનું ટૂંકી વાર્તામાં કેટલું, કેવું અને શા માટે સ્થાન હોવું જોઈએ એ વિશે આપણને વિચારવા પ્રેરે, એ પરત્વે આવશ્યક વિવેક આપણામાં જગાડે એવું તો છે જ.

૩૯ 'ધ સ્ટોરી', પૃ ૫.
૪૦. જુઓ 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૨૬.

વ્યક્તિ અને સમાજ

વાસ્તવ સાથેના સંબંધને આપણે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનું એક વ્યાવર્તક લક્ષણ ગણાવેલું. પણ એમ તો નવલકથા પણ વાસ્તવ સાથે એવો જ સંબંધ ધરાવે છે. એટલે તો ફ્રેન્ક ઓ'કૉનર ટૂંકી વાર્તા-નવલકથા બન્નેને અર્વાચીન કલાસ્વરૂપો ગણાવે છે. વાસ્તવિકતા સાથે કામ પાડવું, વાસ્તવિકતાની ભૂમિકા પર ચાલવું એ ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા બન્નેનું લક્ષણ છે.

તેમ છતાં ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાને ફ્રેન્ક ઓ'કૉનર જુદાં પણ પાડે છે – વાસ્તવિકતાના જે અંશોને એ બન્ને રજૂ કરે છે, વાસ્તવનાં જે ચિત્રો એ બન્ને આપે છે એ દૃષ્ટિએ. ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાના વિષયો બને છે ભિન્નભિન્ન પ્રકારની વ્યક્તિઓ અને ભિન્નભિન્ન પ્રકારના સમાજસ્વરૂપો. ટૂંકી વાર્તા નાનકડા માણસ – મામૂલી માણસને લઈને લખાય – એ એનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે, ત્યારે નવલકથા એવી રીતે લખી ન શકાય. ગોગોલના 'ઓવરકોટ'નું દૃષ્ટાંત આપી ઓ'કૉનર કહે છે કે જેનો પેસો ગટરમાં પડી ગયો છે એ ટૉમી ટૉમ્પકિન્ઝ નામના બાળક વિશે જેમ નવલકથા ન લખી શકાય તેમ જેને એક નવા ઓવરકોટની જરૂર છે એ અકાકી અકાકીવિચ જેવું નામ ધરાવતા નકલકારકુનની પણ નવલકથા ન બનાવી શકાય. ઓ'કૉનર આ મુદ્દો એક બીજી રીતે પણ મૂકે છે. એ કહે છે કે ટૂંકી વાર્તામાં આલેખાય છે તે નિમજ્જિત જનતાવર્ગ (એ સબમર્જ્ડ પૉપ્યુલેશન ગ્રુપ) હોય છે. નિમજ્જિત જનતાવર્ગ એટલે સમાજની સપાટી નીચે ઢંકાયેલી વ્યક્તિઓનો વર્ગ – પડેલો, દબાયેલો, કચડાયેલો વર્ગ. પણ આ વ્યક્તિઓ કંઈ આર્થિક કે ભૌતિક રીતે જ પડેલી હોવી જોઈએ એવું નથી, આધ્યાત્મિકતાની દૃષ્ટિએ પણ પડેલી હોય. કાયમ છુટકારાના – પલાયનના સ્વપ્ના સેવતા ગોગોલના અધિકારીઓ, ટર્જેનેફના ખેતગુલામો, મોપાસાંની વેશ્યાઓ, ચેખોવના ડૉક્ટરો અને ,શિક્ષકો, શેરવુડ

ઍન્ડરસનના ગ્રામ્ય લોકો, જે. એફ. પાવર્સના પાદરીઓ – આ બધાં નિમજ્જિત પ્રજાવર્ગના દાખલાઓ છે.

ટૂંકી વાર્તામાં આલેખન પામતો લોકવર્ગ સમાજની સપાટી નીચે ડૂબેલો હોય છે એટલું જ ઓ'કૉનરને કહેવુ નથી. સમાજથી એની વિચ્છિન્નતાની સ્થિતિ પણ સૂચવવી છે. આ લોકો સમાજથી પરાજય પામેલા હોય છે. સમાજ એમને માર્ગદર્શન આપતો નથી. જીવનલક્ષ્યો સૂચવતો નથી કે એમની અપેક્ષાઓને સંતોષતો નથી. સમાજ એમનો કોઈ પણ ભાવે સ્વીકાર કરતો નથી. એ રીતે ટૂંકી વાર્તા અસમધારણ (ઍબ્નૉર્મલ) સમાજનો ખ્યાલ રજૂ કરે છે અને સમાજના ધોરણો સાથે તાલ નહી મિલાવી શકનારી, એમા પોતાનુ સ્થાન ગોઠવી નહી શકનારી, પરિણામે એમાથી ફેંકાઈ ગયેલી, બહિષ્કૃત થયેલી, સદા ઉપેક્ષા પામતી, એકાકીપણે જીવતી વ્યક્તિઓનો અનુભવ આપણને કરાવે છે. ટૂંકી વાર્તા આપણને આપે છે માનવીય એકલતાનું ઉગ્ર ભાન. આ એવું કઈક છે જે નવલકથા આપણને સામાન્ય રીતે આપતી નથી

ટૂંકી વાર્તામાં જે પાત્રો આવે છે તેમાનું એકે પાત્ર એવું હોતું નથી કે જેની સાથે વાચક પોતાની જાતને તદ્રૂપ કરી શકે. અકાકી અકાકીવિચ સાથે વાચક પોતાની જાતને તદ્રૂપ કરી શકે? એની આજુબાજુના સમાજ સાથે પણ આપણે આપણી જાતને તદ્રૂપ નહીં કરી શકીએ. એટલેકે ટૂકી વાર્તામાં કોઈ પાત્રને આપણે નાયક તરીકે નહીં સ્વીકારી શકીએ. ટૂંકી વાર્તા નાયક વિનાની હોય છે.

પણ નવલકથામાં તો સામાન્ય રીતે નાયક હોય છે – એવુ પાત્ર જે વાચકનું પ્રતિનિધિત્વ કરે, વાચક પોતા વિશે જે ખ્યાલ ધરાવતો હોય તેના કોક અંશને રજૂ કરે – જેમકે તોફાની છોકરો, ક્રાન્તિકારી, સ્વપ્નસેવી, ગેરસમજ પામેલો આદર્શવાદી વગેરે. ઓ'કૉનર માર્મિક રીતે કહે છે કે નવલકથામાં નાયક નહી તો અર્ધનાયક, અર્ધનાયક નહીં તો અર્ધાર્ધનાયક પણ હોય છે. એટલેકે વાચક અને પાત્ર

વચ્ચે તદ્રૂપતાનો કંઈક પણ વ્યાપાર નવલકથામાં અનિવાર્ય છે એ જ રીતે નવલકથામાં સમધારણ સમાજનો ખ્યાલ વ્યક્ત થતો હોય છે. નવલકથાનાં પાત્રો અને એમની સાથે તદ્રૂપ થતા આપણે સમગ્ર સમાજ સાથે દુશ્મનાવટભર્યા કે મૈત્રીભર્યા સંબંધે સંકળાઈએ છીએ અહીં માણસનો સમાજ સાથેનો સંઘર્ષ છે પણ એકલતા નથી, વિચ્છિન્નતા નથી. નવલકથા, એ રીતે, માણસ જાતિસમુદાયમાં જીવતું પ્રાણી છે એ ખ્યાલને સ્વીકારીને ચાલે છે.

ઓ'કૉનરની આ વિચારણા[૪૧] ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ પર એક જુદો જ પ્રકાશ પાડે છે. પણ એ સર્વાંશે સ્વીકાર્ય ન પણ લાગે. આજે તો નાયક વિનાની નવલકથાની પણ વાત થઈ શકે છે અને સમધારણ સમાજના ખ્યાલ વિના લખાયેલી કેટલીક નવલકથાઓ પણ મળે છે. ઓ'કૉનર પોતે આ વાતની નોંધ લે છે. તેમ છતાં નવલકથા ટૂંકી વાર્તા વચ્ચેની આ ભિન્નતાને એ વ્યાપકપણે ખરી માને છે અને બતાવે છે કે જ્યાં 'સમાજ ચાલવો જોઈએ' એમ લોકો માને છે એ ઇંગ્લંડમાં ટૂંકી વાર્તાનો નહીં, નવલકથાનો વિકાસ થયો છે, જ્યારે રશિયા-અમેરિકા-આયર્લૅંડ જ્યાં 'સમાજ ચાલી શકે એમ નથી' એ જાતનો પ્રજાભાવ છે ત્યાં ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ ઉત્તમ રીતે થયો છે.[૪૨]

પણ મહત્ત્વનો મુદ્દો તો ટૂંકી વાર્તામાં નિમજ્જિત લોકવર્ગ આલેખાય છે અને માનવીય એકલતાનું ઉગ્ર ભાન વ્યક્ત થાય છે એ છે. એ મુદ્દો કેટલે અંશે ટકી શકે તેમ છે? દેખીતી રીતે બધી જ અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાઓને આ વાત ભાગ્યે જ લાગુ પડી શકે. ધૂમકેતુની વાર્તાઓ માટે એ વાત જેટલી સાચી લાગે એટલી રામનારાયણ પાઠકની વાર્તાઓ માટે ન લાગે. માનવના માનવ સાથેના કે સમાજ સાથેના સંબંધની ટૂંકી વાર્તાઓ પણ મળે જ.

૪૧. જુઓ 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૧૫-૨૦.

૪૨. જુઓ 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૨૦-૨૧.

આમ છતાં, એક હકીકતની આપણે નોંધ લેવી જ ઘટે. અદ્યતન ટૂંકી વાર્તા માનવની એકલતાની, વિચ્છિન્નતાની, નિરાલંબતાની લાગણીને વધુ ને વધુ વાચા આપી રહી છે. કદાચ ફ્રેન્ક ઓ'કૉનરને અભિપ્રેત હશે એથી વિશેષ અર્થમાં, જુદા અર્થમાં પણ, ટૂંકી વાર્તા એકાકી અવાજ બની રહી છે.

ઓ'કૉનરની સ્થાપના વિશિષ્ટ છે, અમુક પ્રકારની વાર્તાઓને લક્ષમા રાખીને થયેલી હોવાનુ પણ લાગે. નૅન્સી હેઇલ નવલકથા-ટૂંકી વાર્તામા વ્યક્ત થતાં વ્યક્તિ અને સમાજ અંગે આના કરતાં વધુ વ્યાપકપણે લાગુ પડી શકે એવી વાત કરે છે. એ કહે છે કે ટૂંકી વાર્તા ઊર્મિનો એક આત્મલક્ષી ઉદ્ગાર (લિરિકલ ક્રાય) છે. ટૂંકી વાર્તા વ્યક્તિને આલેખે છે એની જાત સાથેના સંબંધની દૃષ્ટિએ. વ્યક્તિના આત્મજગતમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવતી એની સમસ્યાઓ, કામનાઓ, ભીતિઓ, વેદનાઓ ટૂંકી વાર્તાની વિષયસામગ્રી બને છે, ત્યારે નવલકથા જગતને અને સમાજને અભિમુખ બને છે અને વ્યક્તિના સમાજ સાથેના સંબંધને પણ આલેખે છે. આના અપવાદો તો હોવાના જ એમ હેઇલ પોતે સ્વીકારે છે પણ સમાજચિત્ર આપતી કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓને એ નવલકથાના જાણે અંશો હોય એ રીતે જુએ છે એ સૂચક છે.[૪૩]

ઓ'કૉનર કે હેઇલનુ વિશ્લેષણ સંપૂર્ણ યથાતથ ન લાગે તોયે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના એક બળવાન વલણને એ રજૂ કરે છે અને ટૂંકી વાર્તાને સમજવા માટે એને લક્ષમાં લીધા વિના ચાલશે નહી

['ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા', ૧૯૭૭ના પ્રારંભે મુકાયેલો લેખ, સ્વલ્પ સંમાર્જન સાથે]

---

૪૩. 'ધ રિઍલિટીઝ ઑવ્ ફિક્શન', પૃ ૧૪૦.

એકાંકી : આજના કેટલાક સંદર્ભો

એકાંકી કે લઘુ નાટક?

આપણે ત્યાં એકાંકી અને નાટક એટલેકે અનેકાંકી કે લાંબા નાટક વચ્ચેનો ભેદ વીગતે ચર્ચાયેલો મળશે પણ એ ચર્ચા વાંચતી વેળા એક સંદર્ભ કદાચ લક્ષ બહાર રહેવા સંભવ છે કે અનેકાંકી નાટકોની દુનિયામાં પણ પંચાંકી કે સપ્તાંકી નાટકોનો યુગ આથમી ગયો છે. લાંબું નાટક પણ આજે સામાન્યતઃ ત્રણ અંક – ક્વચિત્ બે પણ ખરા અને ક્વચિત્ ચાર – ધરાવતું થયું છે. અક્ષરજ્ઞાનનો પ્રસાર, છાપખાનાની શોધ, અગાઉના પાંચ સાત કે એથીયે વધારે અંકવાળા લાંબા નાટકના વિષયવસ્તુને વધારે કાર્યક્ષમતાથી આવરી લઈ શકે એવા નવલકથાના સાહિત્યપ્રકારનો ઉદય, આધુનિક નગરજીવનના સમયનાં દબાણો, બે-અઢી કલાકમાં પોતાની લીલા સમેટી લેતી સર્વરંજક કલા સિનેમાની સ્પર્ધા – આવાં અનેક કારણોએ કદાચ નાટકને પોતાની મર્યાદા નક્કી કરવાની ફરજ પાડી છે. એટલે જેટલું અંતર નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે એનાથી ઘણું ઓછું અંતર આજના અનેકાંકી અને એકાંકી વચ્ચે રહ્યું છે. ટૂંકી વાર્તાની સરેરાશ લંબાઈ ૧૫ પાનથી વધારે નીકળવા સંભવ નથી ત્યારે નવલકથાની સરેરાશ લંબાઈ ૨૫૦ પાનથી ઓછી નીકળવા સંભવ નથી. બીજી બાજુથી એકાંકીની ૩૦ મિનિટની સરેરાશ સામે અનેકાંકીની બે અઢી કલાકની સરેરાશ મૂકવી પડે. એકાંકી જરા લંબાય અને અનેકાંકી જરા ટૂંકું થાય તો એ બન્ને વચ્ચેનું અંતર સાવ લુપ્ત થઈ જાય. લાંબી ટૂંકી

આમ છતાં, એક હકીકતની આપણે નોંધ લેવી જ ઘટે. અદ્યતન ટૂંકી વાર્તા માનવની એકલતાની, વિચ્છિન્નતાની, નિરાલંબતાની લાગણીને વધુ ને વધુ વાચા આપી રહી છે. કદાચ ફ્રેન્ક ઓ'કોનરને અભિપ્રેત હશે એથી વિશેષ અર્થમાં, જુદા અર્થમાં પણ, ટૂંકી વાર્તા એકાકી અવાજ બની રહી છે.

ઓ'કોનરની સ્થાપના વિશિષ્ટ છે, અમુક પ્રકારની વાર્તાઓને લક્ષમા રાખીને થયેલી હોવાનુ પણ લાગે. નૅન્સી હેઇલ નવલકથા-ટૂંકી વાર્તામાં વ્યક્ત થતાં વ્યક્તિ અને સમાજ અંગે આના કરતા વધુ વ્યાપકપણે લાગુ પડી શકે એવી વાત કરે છે. એ કહે છે કે ટૂંકી વાર્તા ઊર્મિનો એક આત્મલક્ષી ઉદ્‌ગાર (લિરિકલ ક્રાય) છે. ટૂંકી વાર્તા વ્યક્તિને આલેખે છે એની જાત સાથેના સંબંધની દૃષ્ટિએ. વ્યક્તિના આત્મજગતમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવતી એની સમસ્યાઓ, કામનાઓ, ભીતિઓ, વેદનાઓ ટૂંકી વાર્તાની વિષયસામગ્રી બને છે, ત્યારે નવલકથા જગતને અને સમાજને અભિમુખ બને છે અને વ્યક્તિના સમાજ સાથેના સંબંધને પણ આલેખે છે. આના અપવાદો તો હોવાના જ એમ હેઇલ પોતે સ્વીકારે છે પણ સમાજચિત્ર આપતી કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓને એ નવલકથાના જાણે અંશો હોય એ રીતે જુએ છે એ સૂચક છે.[૪૩]

ઓ'કોનર કે હેઇલનું વિશ્લેષણ સંપૂર્ણ યથાતથ ન લાગે તોયે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના એક બળવાન વલણને એ રજૂ કરે છે અને ટૂંકી વાર્તાને સમજવા માટે એને લક્ષમાં લીધા વિના ચાલશે નહીં.

['ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા', ૧૯૭૭ના પ્રારંભે મુકાયેલો લેખ, સ્વલ્પ સંમાર્જન સાથે]

---

૪૩. 'ધ રિઍલિટીઝ ઑવ્ ફિક્શન', પૃ. ૧૪૦.

એકાંકી : આજના કેટલાક સંદર્ભો

એકાંકી કે લઘુ નાટક?

આપણે ત્યાં એકાંકી અને નાટક એટલે અનેકાંકી કે લાંબા નાટક વચ્ચેનો ભેદ વીગતે ચર્ચાયેલો મળશે પણ એ ચર્ચા વાંચતી વેળા એક સંદર્ભ કદાચ લક્ષ બહાર રહેવા સંભવ છે કે અનેકાંકી નાટકોની દુનિયામાં પણ પંચાંકી કે સપ્તાંકી નાટકોનો યુગ આથમી ગયો છે. લાંબું નાટક પણ આજે સામાન્યતઃ ત્રણ અંક – ક્વચિત્ બે પણ ખરા અને ક્વચિત્ ચાર – ધરાવતું થયું છે. અક્ષરજ્ઞાનનો પ્રસાર, છાપખાનાની શોધ, અગાઉના પાંચ સાત કે એથીયે વધારે અંકવાળા લાંબા નાટકના વિષયવસ્તુને વધારે કાર્યક્ષમતાથી આવરી લઈ શકે એવા નવલકથાના સાહિત્યપ્રકારનો ઉદય, આધુનિક નગર જીવનના સમયનાં દબાણો, બે-અઢી કલાકમાં પોતાની લીલા સમેટી લેતી સર્વરંજક કલા સિનેમાની સ્પર્ધા – આવાં અનેક કારણોએ કદાચ નાટકને પોતાની મર્યાદા નક્કી કરવાની ફરજ પાડી છે. એટલે જેટલું અંતર નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે એનાથી ઘણું ઓછું અંતર આજના અનેકાંકી અને એકાંકી વચ્ચે રહ્યું છે. ટૂંકી વાર્તાની સરેરાશ લંબાઈ ૧૫ પાનથી વધારે નીકળવા સંભવ નથી ત્યારે નવલકથાની સરેરાશ લંબાઈ ૨૫૦ પાનથી ઓછી નીકળવા સંભવ નથી. બીજી બાજુથી એકાંકીની ૩૦ મિનિટની સરેરાશ સામે અનેકાંકીની બે અઢી કલાકની સરેરાશ મૂકવી પડે. એકાંકી જરા લંબાય અને અનેકાંકી જરા ટૂંકુ થાય તો એ બન્ને વચ્ચેનું અંતર સાવ લુપ્ત થઈ જાય. લાંબી ટૂંકી વાર્તા અને લઘુનવલ જેવી ચીજો છે એ હું જાણું છું, છતાં લાગે

છે કે ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા વચ્ચેની ભેદરેખા ટકી રહેવાના જેટલા ઊજળા સંજોગો છે એટલા કદાચ એકાંકી અને નાટક વચ્ચેની ભેદરેખા ટકી રહેવાના નથી.

સમય કે પાનાંની દૃષ્ટિએ વિચારવાની રીત ઘણી સ્થૂળ લાગવા સંભવ છે. એ ખરું છે કે કેવળ લંબાઈ કોઈ સાહિત્ય-સ્વરૂપ માટે નિર્ણાયક ન હોઈ શકે, પણ લંબાઈ નિષ્પરિણામ હોય છે એવું પણ નથી, લંબાઈ પોતાની સાથે બીજું કેટલુંક લાવે છે. દા. ત. નિરૂપણની મોકળાશ. લંબાઈ ઘટે એટલે નિરૂપણની મોકળાશ પણ ઘટે. ઉમાશંકર કહે છે કે "એકાંકીકાર પાત્રોના જીવનના સો સુધીની વાત કહેવી હોય તો સાદીસીધી રીતે એકથી સો સુધી નહીં કહે. ઘણી વાર તો સત્તાણુ કે અઠ્ઠાણુથી વાત શરૂ કરવામાં આવે છે અને ત્યાંથી સો સુધી પહોંચતા પાછલી સત્તાણું કે અઠ્ઠાણુ સુધીની વાત સ્પષ્ટ ઇતિહાસકથન, પ્રાસંગિક સૂચન અને અનેક ઇંગિત, ધ્વનિ દ્વારા કહેવાય છે."[1] ઉમાશંકર અહીં એકાંકી અને અનેકાંકીની રચનારીતિને વિરોધાવે છે એમ માનવામાં બાધ નથી. સામાન્ય રીતે અનેકાંકી લગભગ એકડેએકથી કે વીસ-પચીસ પચાસથી શરૂ કરે, એકાંકી સત્તાણું-અઠ્ઠાણુથી શરૂ કરે. એટલેકે એકાંકીની રચના અનેકાંકી કરતાં વધારે સઘન હોય. પણ ઉમાશંકરના લક્ષ બહાર એ હકીકત નથી કે આ ઇબ્સન પછીની નાટ્યરીતિ છે, અનેકાંકીની પણ. ઇબ્સન પણ કટોકટીની ક્ષણની નજીકથી પોતાનાં નાટક આરંભે છે અને નાટ્યવસ્તુસમયની એક પ્રકારની ઘનતા સિદ્ધ કરે છે. ત્રણચાર અંકમાં વિસ્તરેલાં એના નાટકોનો સમય તો કેટલીક વાર એકબે દિવસનો જ હોય છે.

અહીં ગ્રીક નાટકો–ટ્રૅજેડીઓને પણ યાદ કરી શકાય. એમાં પણ વસ્તુ અને સમયની ઘનતા અપેક્ષિત હતી, એ ઘણી જાણીતી વાત છે ડ્રાઇડન કહે છે તેમ આ પ્રાચીનો આપણને રેઇસ જ્યા

૧ 'શૈલી અને સ્વરૂપ', પૃ ૯૬.

પૂરી થવાની હોય એ થાંભલા આગળ બેસાડે છે અને આખી દોડના કંટાળાભર્યા સાક્ષી થવામાંથી મુક્ત કરે છે.[2] કોઈએ આ વાત એમ કહીને સમજાવી છે કે ક્લેસિકલ નાટકમાં પ્રહાર કરનાર કાંડું જ આપણને દેખાય છે, આખો હાથ કે વ્યક્તિ નહી. આમ હોવાથી. બુચરને ગ્રીક ટ્રેજેડીઓ અર્વાચીન નાટકના નિર્વહણના અંકો જેવી લાગી[3] એમા કંઈ નવાઈ નથી.

તાત્પર્ય કે, લંબાઈની દૃષ્ટિએ ઓછું અંતર ધરાવતા થયેલાં એકાંકી અને નાટક જ્યારે સમાન રચનારીતિ અપનાવે, સમયના નાનકડા બિન્દુ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એમની વચ્ચેનું અંતર ઓર ઓછું થાય છે.

અંતર ઓછું કરનાર એક ત્રીજી બાબત પણ છે. ઇબ્સને પોતાનાં નાટકોમાં જેમ સમયનું એક બિન્દુ સ્વીકારેલું, તેમ ઘટના-સ્થળ પણ એક જ રાખેલું. એક જ સેટ પર આખું નાટક ભજવાય. અનેક અંકો છતાં દૃશ્ય એક જ. ભજવણીના સમયમાં કરકસર થાય એ ગણતરીથી કે વાસ્તવદર્શી સુસજ્જ સેટ ઘણા ખર્ચાળ બનવાથી કે વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા આધુનિક નાટક ઇબ્સનની એક સેટની આ પદ્ધતિને ઘણી વાર પસંદ કરે છે. તો બીજી બાજુથી એક અંક – એક દૃશ્યના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકાર તરીકે ઉદ્ભવેલું અને પ્રતિષ્ઠિત થયેલું એકાંકી આજે એ નિયંત્રણમાંથી બહાર નીકળી રહ્યું છે. બ્લેક-આઉટ, ફેઇડ-ઇન વગેરે અનેક પ્રકારની ફિલ્મી ટેકનીકે એકાંકી-ને અણધારી અનુનેયતા અને ઝડપ આપી છે. ટૂંકા સમયપટમાં ઝડપથી અનેક દૃશ્યો રજૂ કરવાની સગવડ કરી આપીને એક દૃશ્યના બંધનમાંથી એકાંકીને મુક્ત કર્યું છે ને ચિત્રપટની પ્રવાહિતા સંપડાવી છે. આથી વસ્તુરચના અને પાત્રવિધાન પરત્વેનાં કેટલાક વિકાસ-

૨. બુચર, 'એરિસ્ટોટલ્સ થિઅરી ઓવ્ પોએટ્રી એન્ડ ફાઇન આર્ટ', પૃ. ૨૮૩ પર ઉદ્ધૃત.

૩ એજન, પૃ. ૨૮૩.

છે કે ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા વચ્ચેની ભેદરેખા ટકી રહેવાના જેટલા ઊજળા સંજોગો છે એટલા કદાચ એકાંકી અને નાટક વચ્ચેની ભેદરેખા ટકી રહેવાના નથી.

સમય કે પાનાંની દૃષ્ટિએ વિચારવાની રીત ઘણી સ્થૂળ લાગવા સંભવ છે. એ ખરું છે કે કેવળ લંબાઈ કોઈ સાહિત્ય-સ્વરૂપ માટે નિર્ણાયક ન હોઈ શકે, પણ લંબાઈ નિષ્પરિણામ હોય છે એવું પણ નથી, લંબાઈ પોતાની સાથે બીજું કેટલુંક લાવે છે. દા. ત. નિરૂપણની મોકળાશ. લંબાઈ ઘટે એટલે નિરૂપણની મોકળાશ પણ ઘટે. ઉમાશંકર કહે છે કે "એકાંકીકાર પાત્રોના જીવનના સો સુધીની વાત કહેવી હોય તો સાદીસીધી રીતે એકથી સો સુધી નહીં કહે. ઘણી વાર તો સત્તાણું કે અઠ્ઠાણુંથી વાત શરૂ કરવામાં આવે છે અને ત્યાંથી સો સુધી પહોંચતા પાછલી સત્તાણું કે અઠ્ઠાણું સુધીની વાત સ્પષ્ટ ઇતિહાસકથન, પ્રાસંગિક સૂચન અને અનેક ઈંગિત, ધ્વનિ દ્વારા કહેવાય છે."[1] ઉમાશંકર અહીં એકાંકી અને અનેકાંકીની રચનારીતિને વિરોધાવે છે એમ માનવામાં બાધ નથી. સામાન્ય રીતે અનેકાંકી લગભગ એકડેએકથી કે વીસ-પચીસ પચાસથી શરૂ કરે, એકાંકી સત્તાણું-અઠ્ઠાણુંથી શરૂ કરે. એટલેકે એકાંકીની રચના અનેકાંકી કરતાં વધારે સઘન હોય. પણ ઉમાશંકરના લક્ષ બહાર એ હકીકત નથી કે આ ઇબ્સન પછીની નાટ્યરીતિ છે, અનેકાંકીની પણ. ઇબ્સન પણ કટોકટીની ક્ષણની નજીકથી પોતાનાં નાટક આરંભે છે અને નાટ્યવસ્તુસમયની એક પ્રકારની ઘનતા સિદ્ધ કરે છે. ત્રણચાર અંકમાં વિસ્તરેલાં એના નાટકોનો સમય તો કેટલીક વાર એકબે દિવસનો જ હોય છે.

અહીં ગ્રીક નાટકો—ટ્રેજેડીઓને પણ યાદ કરી શકાય. એમાં પણ વસ્તુ અને સમયની ઘનતા અપેક્ષિત હતી, એ ઘણી જાણીતી વાત છે ડ્રાઇડન કહે છે તેમ આ પ્રાચીનો આપણને રેઇસ જ્યા

૧ 'શૈલી અને સ્વરૂપ', પૃ ૯૬.

પૂરી થવાની હોય એ થાંભલા આગળ બેસાડે છે અને આખી દોડના કંટાળાભર્યા સાક્ષી થવામાંથી મુક્ત કરે છે.[૨] કોઈએ આ વાત એમ કહીને સમજાવી છે કે ક્લેસિકલ નાટકમાં પ્રહાર કરનાર કાંડુ જ આપણને દેખાય છે, આખેા હાથ કે વ્યક્તિ નહી. આમ હોવાથી, બુચરને ગ્રીક ટ્રૅજેડીઓ અર્વાચીન નાટકના નિર્વહણના અંકો જેવી લાગી[૩] એમાં કંઈ નવાઈ નથી.

તાત્પર્ય કે, લંબાઈની દૃષ્ટિએ ઓછું અંતર ધરાવતા થયેલાં એકાંકી અને નાટક જ્યારે સમાન રચનારીતિ અપનાવે, સમયના નાનકડા બિન્દુ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એમની વચ્ચેનું અંતર ઓર ઓછું થાય છે.

અંતર ઓછું કરનાર એક ત્રીજી બાબત પણ છે. ઇબ્સને પોતાનાં નાટકોમાં જેમ સમયનું એક બિન્દુ સ્વીકારેલું, તેમ ઘટના-સ્થળ પણ એક જ રાખેલું. એક જ સેટ પર આખું નાટક ભજવાય. અનેક અંકો છતાં દૃશ્ય એક જ. ભજવણીના સમયમાં કરકસર થાય એ ગણતરીથી કે વાસ્તવદર્શી સુસજ્જ સેટ ઘણા ખર્ચાળ બનવાથી કે વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા આધુનિક નાટક ઇબ્સનની એક સેટની આ પદ્ધતિને ઘણી વાર પસંદ કરે છે તો બીજી બાજુથી એક અંક – એક દૃશ્યના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકાર તરીકે ઉદ્‌ભવેલું અને પ્રતિષ્ઠિત થયેલું એકાંકી આજે એ નિયંત્રણમાંથી બહાર નીકળી રહ્યું છે. બ્લૅક-આઉટ, ફેઇડ-ઇન વગેરે અનેક પ્રકારની ફિલ્મી ટેકનીકે એકાંકી-ને અણધારી અનુનેયતા અને ઝડપ આપી છે ટૂંકા સમયપટમાં ઝડપથી અનેક દૃશ્યો રજૂ કરવાની સગવડ કરી આપીને એક દૃશ્યના બંધનમાથી એકાંકીને મુક્ત કર્યું છે ને ચિત્રપટની પ્રવાહિતા સંપડાવી છે. આથી વસ્તુરચના અને પાત્રવિધાન પરત્વેના કેટલાંક વિકાસ-

---

૨. બુચર, 'એરિસ્ટોટલ્સ થિઅરી ઑવ્ પોએટ્રી એન્ડ ફાઇન આર્ટ', પૃ. ૨૮૩ પર ઉદ્‌ધૃત.
૩ એજન, પૃ. ૨૮૩.

પૂરી થવાની હોય એ થાંભલા આગળ બેસાડે છે અને આખી દોડના કંટાળાભર્યા સાક્ષી થવામાંથી મુક્ત કરે છે.[૨] કોઈએ આ વાત એમ કહીને સમજાવી છે કે ક્લેસિકલ નાટકમાં પ્રહાર કરનાર કાંડું જ આપણને દેખાય છે, આખો હાથ કે વ્યક્તિ નહી. આમ હોવાથી, બુચરને ગ્રીક ટ્રેજેડીઓ અર્વાચીન નાટકના નિર્વહણના અંકો જેવી લાગી[૩] એમાં કંઈ નવાઈ નથી.

તાત્પર્ય કે, લંબાઈની દૃષ્ટિએ ઓછું અંતર ધરાવતા થયેલાં એકાંકી અને નાટક જ્યારે સમાન રચનારીતિ અપનાવે, સમયના નાનકડા બિન્દુ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એમની વચ્ચેનું અંતર ઓર ઓછું થાય છે.

અંતર ઓછું કરનાર એક ત્રીજી બાબત પણ છે. ઇબ્સને પોતાનાં નાટકોમાં જેમ સમયનું એક બિન્દુ સ્વીકારેલું, તેમ ઘટના-સ્થળ પણ એક જ રાખેલું. એક જ સેટ પર આખું નાટક ભજવાય. અનેક અંકો છતાં દૃશ્ય એક જ. ભજવણીના સમયમાં કરકસર થાય એ ગણતરીથી કે વાસ્તવદર્શી સુસજ્જ સેટ ઘણા ખર્ચાળ બનવાથી કે વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા આધુનિક નાટક ઇબ્સનની એક સેટની આ પદ્ધતિને ઘણી વાર પસંદ કરે છે. તો બીજી બાજુથી એક અંક – એક દૃશ્યના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકાર તરીકે ઉદ્ભવેલું અને પ્રતિષ્ઠિત થયેલું એકાંકી આજે એ નિયંત્રણમાંથી બહાર નીકળી રહ્યું છે. બ્લેક-આઉટ, ફેઇડ-ઇન વગેરે અનેક પ્રકારની ફિલ્મી ટેકનીકે એકાંકી-ને અણધારી અનુનેયતા અને ઝડપ આપી છે ટૂંકા સમયપટમાં ઝડપથી અનેક દૃશ્યો રજૂ કરવાની સગવડ કરી આપીને એક દૃશ્યના બંધનમાંથી એકાંકીને મુક્ત કર્યું છે ને ચિત્રપટની પ્રવાહિતા સંપડાવી છે. આથી વસ્તુરચના અને પાત્રવિધાન પરત્વેનાં કેટલાક વિકાસ-

---

૨. બુચર, 'એરિસ્ટોટલ્ઝ થિયરી ઓવ્ પોએટ્રી એન્ડ ફાઇન આર્ટ', પૃ. ૨૮૩ પર ઉદ્ધૃત.

૩. એજન, પૃ. ૨૮૩.

રોધક નિયંત્રણોમાંથી પણ એકાંકીનો છુટકારો થાય છે અને કેટલાક જટિલ કોયડાઓનો મુકાબલો કરવા એ સશક્ત બને છે નૂતન નાટ્ય ઉત્તેજના સિદ્ધ કરવાનું પણ એનાથી બને છે.[૪] એકાંકીના સ્વરૂપને સાંપડેલી અનુનેયતાને કારણે 'લાંબા' એકાંકીના ખેડાણની દિશા પણ સહજ રીતે ઊઘડે છે.

પશ્ચિમમાં આના દાખલાઓ 'વેઇટિંગ ફોર લેફ્ટી' 'બરી ધ ડેડ' વગેરે ઘણા જૂના છે. 'ધ બિસ્પોક ઓવરકોટ' ૧૬ દૃશ્યોમાં વહેંચાયેલું એક ઉત્તમ એકાંકી છે! બ્લેન્કફર્ટનું લાંબું એકાંકી 'ધ ક્રાઇમ' પણ જાણીતું છે અને કોઝમેન્કો લાંબા એકાંકીના પુરસ્કર્તા તરીકે જાણીતા છે. એકથી વધુ અંકોમાં પથરાયેલા અને છતાં ઓછો સમય લેતા 'ટિલ ધ ડે આઇ ડાઇ' જેવાં નાટકોની પરંપરા પણ ઠીકઠીક જૂની છે. માર્યોગોએ પોતાના વાર્ષિક સંચયોને 'એકાંકી'ને બદલે 'લઘુ નાટકો'ના સંચયો તરીકે ઓળખાવવાનું શરૂ કર્યાને પણ કેટલાંક વર્ષો થયાં.

હા, તો 'એકાંકી' નહીં પણ 'લઘુ નાટક'. એકાંકી પોતાની રૂઢ સીમાઓને વટી ગયું હોય, એકાંકીને નાટકનું રચનાવિધાન હાથવગું થયું હોય, તો એને 'એકાંકી' કહેવું એ ખોટું નામાભિધાન છે. એનો પટ નાટકથી નાનો, માટે એ લઘુ નાટક. ટૂંકમાં, નાટકથી એનો સ્વરૂપગત કોઈ પાયાનો ફરક નહીં.

આમ કહીએ એટલે તરત એકાંકીની 'એકતા'ના ખ્યાલને કોઈ આપણી સામે ધરવા તત્પર થશે જ. એકાંકીમાં તો એક વિષય હોય. એક મુખ્ય પરિસ્થિતિ હોય, એક મુખ્ય પાત્ર હોય પાત્રનું એકલક્ષી નિરૂપણ હોય, એક જ પ્રભાવ હોય નાટકમાં આ બધી બાબતોમાં અનેકતાના નિરૂપણને અવકાશ હોય છે, જેમકે મુખ્ય પરિસ્થિતિ સાથે કોઈ ગૌણ પરિસ્થિતિ ગૂંથાય, એકથી વધુ પાત્રો તરફ લક્ષ અપાય, વગેરે પણ આ ધોરણો બહુ ચોક્કસપણે એકાંકી

૪ કોઝલેન્કો, 'ધ વન-એક્ટ પ્લે ટુ-ડે', પૃ ૬.

લઘુ નાટક વચ્ચે મુખ્ય ભેદ ચુસ્તતાનો છે. લઘુ નાટકમાં દોર એકસરખો ખેંચેલો હોય નહીં, 'નૅરેશન' (કથાકથન)ને અવકાશ હોય, નાટ્યોચિત સંઘર્ષનો અભાવ હોય, પોત ફિસ્સું હોય – એવું બધું એ સૂચવે છે તેમાં આ વાત સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. એનો અર્થ એવો થયો કે નબળું એકાંકી તે લઘુ નાટક. આ જાતનું વર્ગીકરણ ભાગ્યે જ સ્વીકાર્ય બની શકે.

અને હવે જુઓ : 'ઢેઢના ઢેડ ભંગી' અને 'શહીદ'ના લખનાર ઉમાશંકર સ્થળ-કાળ-કૃતિની એકતા અને એક અંકવાળા ગ્રીક નાટકને આજના અર્થમાં એકાંકી ગણવા તૈયાર નથી – એનાં વૃંદગાન, બૃહત્તર ફલક વગેરેને લઈને[૭]; ત્યારે એકાંકીમાં ભારે ચુસ્તતાનો આગ્રહ રાખનાર દલાલને ગ્રીક નાટકમાં આજના એકાંકીનું અતિ ભાવવાહી અને સુંદર પ્રાગટ્ય નજરે પડે છે![૮] ચુસ્તતાનો ખ્યાલ કેટલો તો આત્મલક્ષી છે અને કેટલો અસ્થિર છે એ આ પરથી જણાશે. કોઝલેન્કો જેવા આ પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોને "એક યા બીજા પ્રકારનાં એકાંકી" તરીકે ઓળખાવે છે તે, આથી, વધારે યોગ્ય લાગે છે. એટલે કે એમની દૃષ્ટિએ ગ્રીક નાટકો આજના જેવાં એકાંકી તો નથી, પણ એથી એને એકાંકી ન કહેવાય એવું પણ નથી. એમનો એકાંકીનો વર્ગ વિશાળ છે. એમાં વિવિધ જાતની કૃતિઓનો સમાવેશ છે.

આમ છતાં, પોણો કલાક કલાકની અને બે-અઢી કલાકની નાટ્યકૃતિઓમાં આ સમયભેદને અંગે સહજપણે વિષયવ્યાપ, નિરૂપણપદ્ધતિ કે મોકળાશ પરત્વે પણ કેટલોક ભેદ અવારનવાર પ્રગટ થવાનો તથા એકાંકી અને લાંબા નાટકને સામાન્ય રીતે આપણે સહજ સૂઝથી જ જુદાં પાડી આપવાના. એટલે અહીં, આ બે નાટ્યપ્રકારોનાં વારંવાર બતાવવામાં આવતાં ભેદક લક્ષણોનો કેવળ પરિહાર કરવાનો

૭ 'શૈલી અને સ્વરૂપ', પૃ. ૮૬
૮. 'કાયા લાકડાની, માયા લૂગડાની', પૃ. ૧૭૧.
૯. 'ધ વન-ઍક્ટ પ્લે ટુડે', પૃ. ૮.

કોઈ ઉદ્દેશ નથી; પ્રતિપાદન તો એટલું જ છે કે આ બે નાટ્યપ્રકારો વચ્ચે માનવામાં આવે છે એટલો ભેદ નથી, બન્ને વચ્ચેનું અંતર ઘણી દૃષ્ટિએ સાંકડું થયું છે, તેથી ભેળસેળની શક્યતા ઘણી છે અને બન્નેને અલગ સાહિત્યજાતિઓ ગણવાનું યોગ્ય છે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે. 'એકાંકી'ને આપણે વર્ણનાત્મક સંજ્ઞા તરીકે ટકાવવા માગીએ છીએ કે મૂલ્યબોધક સંજ્ઞા તરીકે અને જો આપણને વર્ણનાત્મક સંજ્ઞા જ જોઈતી હોય તો 'લઘુ નાટક' વધારે યોગ્ય ગણાય કે કેમ તે પણ વિચારવું જોઈએ.

એકાંકીની ક્ષમતા વધી છે તેનો અર્થ એવો પણ નથી કે એકાંકીનું ચુસ્ત રૂપ નકામું છે. અદ્યતન ફિલ્મી ટેકનીકના આશ્રય વિનાનું એક જ દૃશ્યની સીમાને વશ વર્તતું એકાંકી હંમેશા ઉત્તમ કલાકારને આહ્વાન આપતું રહેશે અને કલાના એક નમૂના તરીકે ટકી રહેશે. પણ એથી એકાંકીએ પોતાનો જે ક્ષેત્રવિસ્તાર કર્યો છે તેની અવગણના ન થઈ શકે. આજે પાંચ-દશ મિનિટથી માંડીને કલાક સુધીની જે વિવિધ પ્રકારની રચનાઓને એકાંકી તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે તે બતાવે છે કે 'એકાંકી'ની વિભાવના કેવી વિસ્તારી-સંકોચી શકાય એવી બની ગઈ છે.

એકાંકી અને ટેલિવિઝન[10]

એકાંકીના બે રૂપવિશેષો તો આપણે ત્યાં પણ ખૂબ જાણીતા છે – રંગભૂમિ માટેનું એકાંકી અને રેડિયો માટેનું એકાંકી. રેડિયો-એકાંકીની આગવી જરૂરિયાતો અને ક્ષમતાઓ વિશે પણ આપણે ત્યાં ઠીકઠીક વિચારાયું છે. પણ એકાંકીનો એક ત્રીજો સ્વરૂપવિશેષ

---

૧૦. અહીં મુખ્યત્વે પર્સિવલ વાઇલ્ડના 'ધ ક્રાફ્ટ્સમનશિપ ઑવ્ વન એક્ટ પ્લે'ની ૧૯૫૧ની આવૃત્તિમાં ટોમસ હચિન્સનના સહકર્તૃત્વમાં લખાયેલ 'ટેલિવિઝન ઍન્ડ વન ઍક્ટ ટેકનીક' એ પ્રકરણ તથા ડોઝલેન્કો-સંપાદિત 'ધ વન-ઍક્ટ પ્લે ટુ ડે'માંના ગિલ્બર્ટ સેલ્ડિઝના લેખ 'ધ વન-ઍક્ટ પ્લે ઍન્ડ ટેલિવિઝન'નું તારણ કર્યું છે.

ઘણી વાર ટાળે છે એટલે એ માટેની દૃશ્યરચના એને આવશ્યક નથી હોતી.

ટેલિવિઝનની બીજી મુશ્કેલી એ છે કે એના કૅમેરાનું કાર્યક્ષેત્ર પણ મર્યાદિત હોય છે. ત્રણેક કૅમેરાથી સંકુલ પરિસ્થિતિને ચિત્રિત કરવામાં મુશ્કેલી પડે. એટલે ઓછાં પાત્રો હોય એ વધુ સારું. આમેય સ્ટેજનું નાનું હોવાને કારણે વધુ પાત્રોની ભીડ ઘાટ ન ટકે વાય. ચિત્રો ઓળખાય એવાં રહેવાં જોઈએ અને ચહેરાના ભાવો તો ક્લોઝ-અપમાં જ અસરકારક રીતે આવી શકે. આ બધું ઓછાં પાત્રો હોય ત્યાં શક્ય બને. એકાંકી બહુધા ઓછાં પાત્રોવાળાં જોવા મળે છે એટલે એકાંકી ટેલિવિઝન માટે આ દૃષ્ટિએ પણ અનુકૂળ નાટ્યપ્રકાર બની રહે છે. જોકે આજનું એકાંકી ઘણી વાર માનવ સમૂહને રજૂ કરવા તાકે છે અને એ વિષય સામાન્ય રીતે ટેલિવિઝન-ની પહોંચ બહાર રહે.

ટેલિવિઝન-નાટક બહુધા એક જ વખત રજૂ થતું હોઈ અભિનેતાઓને એક જ વખત પૈસા મળે અને તેથી એમને વધારે પૈસા આપવા પડે પણ જો પાત્રો ઓછાં હોય તો આ ખર્ચમાં પણ કરકસર થાય.

આમ, ટેકનીક અને ખર્ચ બન્નેની દૃષ્ટિએ એકાંકીની પસંદગી ટેલિવિઝન માટે ઘણી લાભદાયક છે. ઉપરાંત, એકાંકીની સમયમર્યાદા તે ટેલિવિઝનની પણ સમયમર્યાદા છે. એટલે એકાંકી બહુ અજબ રીતે ટેલિવિઝનની જરૂરિયાતમાં બંધ બેસી જાય છે. અલબત્ત, ટેલિવિઝન માટે લાંબાં નાટકને ટૂંકાવી શકાય અને ટૂંકી વાર્તાનું રૂપાંતર કરી શકાય. પણ ટૂંકાવેલ નાટક કરતાં આપમેળે જ સમયમર્યાદાને વશ વર્તતું એકાંકી વધારે અસરકારક રહેવાનું; એમાં સંક્ષેપની, કાપકૂપની ગંધ નહીં હોવાની. એ જ રીતે, ટૂંકી વાર્તાના વર્ણનાત્મક ખંડોને સંવાદમાં ઢાળવાના રહે, એના પર પ્રક્રિયા કરવી પડે, ત્યારે એકાંકી તો બોલાતા નાટક તરીકે જ સર્જકચિત્તમાં વિચારાયું હોય છે. એટલે

એની નાટ્યાત્મકતા વધારે સજીવ અને સાહજિક હોવાની. ટૂંકાવેલા નાટક કે રૂપાંતરિત વાર્તાને મુકાબલે એકાંકીના પોતાના દેખીતા લાભ છે.

રંગભૂમિ કરતાં ટેલિવિઝનના માધ્યમની કેટલીક વિશેષ ક્ષમતા છે અને એનો લાભ ટેલિવિઝન પર રજૂ થતા એકાંકીને મળી શકે છે. બહારથી કોઈ દરવાજો ખટખટાવતુ હોય તો એને ટેલિવિઝન બતાવી શકે, ટેલિફોન કરવામાં આવે ત્યારે રિસીવ કરનારને પણ એ બતાવી શકે ટેલિવિઝન એકાંકીમાં કાગળ વાંચવાની જરૂર નહીં, કાગળ પડદા પર બતાવી શકાય. ટેલિવિઝનની પહોંચ આવી સ્થૂળ બાબતો પૂરતી મર્યાદિત નથી. એમાનું કેટલુંક તો આજની રંગભૂમિ પણ, ભલે એટલી સહજ રીતે નહી પણ, કરી તો શકે. ટેલિવિઝનની ગતિ માનવમનના કેટલાક સૂક્ષ્મ આવિષ્કારોને મૂર્ત કરવા સુધીની છે. પડદાના વિભાગો કરીને એ લાગણીઓનાં ચિત્રો, સ્વપ્નો રજૂ કરી શકે, એક ઉપર બીજુ ચિત્ર પાડીને એ ભૂતને રજૂ કરી શકે, આઉટ-ઑફ-ફોકસ ચિત્રથી ગૂચવાયેલી ચિત્તસ્થિતિને નિરૂપી શકે. આ બધી પ્રયુક્તિઓનો સદુપયોગ કે દુરુપયોગ થઈ શકે, પણ અગત્યની વાત એ છે કે એમની મદદથી નાટ્યકારને માટે દુર્લંઘ ગણાતી સમસ્યાઓને ટેલિવિઝન અકલ્પ્ય સરળતાથી ઉકેલી શકે છે.

ક્લોઝ-અપ છબી પણ ટેલિવિઝનનું એક વિશિષ્ટ ક્ષમતાભર્યું સાધન છે જોકે એનો અતિપ્રયોગ થવાનુ જોખમ હોય છે. જેમકે વૃદ્ધ માણસને ખૂબ નજીકથી જોવાનું રમણીય નથી હોતું જરૂર વિના એવો ક્લોઝ અપ રજૂ ન કરવો જોઈએ.

ટેલિવિઝન પાસે એક બીજી પણ ઘણી મહત્ત્વની સગવડ છે. ચલચિત્રની જેમ એ પ્રેક્ષકના ધ્યાનને નિયંત્રિત કરી શકે છે અને યોગ્ય જગ્યાએ વાળી શકે છે. રંગભૂમિ ઉપર તો પ્રેક્ષકનુ ધ્યાન ગમે ત્યાં કેન્દ્રિત થાય. કોઈ રૂપાળી છોકરી પર નજર ચોટી રહે કે રંગભૂમિ પર આંટા મારતી બિલાડી તરફ ધ્યાન ખેંચાયા કરે અને જોવાની

જે વસ્તુ હોય એની ઉપેક્ષા થાય. ટેલિવિઝન આ આપત્તિને ટાળી શકે છે, કેમકે જેના તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન એ દોરવા માગતુ હોય એને જ પડદા ઉપર એ રજૂ કરે. પ્રેક્ષકને જોવાની વસ્તુની પસંદગી કરવાની તક ન રહે.

ટેલિવિઝનને માટે એકાંકીનું નાટ્યસ્વરૂપ ઘણું અનુકૂળ છે અને ટેલિવિઝન પર રજૂ થતા એકાંકીને એની વિશિષ્ટ શક્તિનો લાભ મળે છે, પણ ટેલિવિઝનની થોડીક આગવી પરિસ્થિતિ છે, જેનો વિચાર ટેલિવિઝનને માટેના એકાંકીની પસંદગી કરતી વખતે ખાસ કરવાનો રહેશે. રંગભૂમિના એકાંકીની શરૂઆતમા જ રસ ન પડે તોપણ પ્રેક્ષક મુંઝાઈને થોડી વાર બેસી રહેશે, પણ ટેલિવિઝનમા તો પ્રેક્ષક સ્વિચ ફેરવીને બીજું સ્ટેશન પકડે કે બંધ કરી દે એવી પૂરી શક્યતા છે એટલે એકાંકી આરંભથી જ પકડ જમાવે એવુ હોય એ ટેલિવિઝન માટે અત્યંત આવશ્યક છે. જે એકાંકીઓનો આરંભ મંદ હોય તેમને ટેલિવિઝન પર એ ને એ રીતે રજૂ કરવાં તે યોગ્ય ન ગણાય.

રેડિયો એકાંકી કરતા ટેલિવિઝન એકાંકીની કેટલીક વિશેષતા છે તે લક્ષમા લેવી જોઈએ ટેલિવિઝન વસ્તુઓને તરત બતાવી શકે છે અને વસ્તુઓને બતાવવાથી નાટ્યક્રિયા આપોઆપ સમજાઈ જાય છે, અસરકારક બને છે, તેથી રેડિયો કરતા ટેલિવિઝનના નાટ્યકાર્યક્રમે, પુનરાવર્તન અને નીરસતાને અવકાશ ન રહે એ રીતે, ઝડપથી ચાલવુ પડે. ટેલિવિઝન એકાંકીમા રેડિયો-એકાંકી જેવો નહીં, પણ રંગભૂમિ પર ભજવાતા એકાંકી જેવો કાર્યવેગ જોઈએ.

ટેલિવિઝન રેડિયો કરતા પાચ ગણી ધ્યાનની એકાગ્રતા માગે. અહીં અવાજમા માત્ર દૃશ્યતા જ ઉમેરાતી નથી, ગતિ પણ ઉમેરાય છે. જૂના ચલચિત્રમાં દૃશ્યતામાં અવાજ ઉમેરાયેલો તેના કરતા આ જુદો જ અનુભવ છે. ચલચિત્ર તો સિનેમાગૃહમા બેસીને જોવાનુ હોય છે, ત્યા બીજે કશે ધ્યાન ખેચાવાની શક્યતા નથી હોતી,

રેડિયો-ટેલિવિઝન તો ઘરે બેસીને સાંભળવા જોવાનાં હોઈ છે. કંઈ-કંઈ બીજું કામ કરતાંકરતા પણ માણસ રેડિયો ટેલિવિઝનનો કાર્યક્રમ સાંભળે જુએ એ બનવાજોગ છે. એટલે ધ્યાનચૂક થવાની શક્યતા હોય છે. ઘરમાં નવાનવા દાખલ થતાં ટેલિવિઝન પ્રત્યે શરૂઆતમાં ધ્યાન વધારે એકાગ્ર રહે, પણ કાયમ એવું રહે તેમ કહી શકાશે નહીં. પણ જો ધ્યાન એકાગ્ર હોય તો રેડિયો કરતા ટેલિવિઝન ચિત્તમાં ઘણી વધારે છાપ ઉઠાવે એમા શંકા નથી.

ટેલિવિઝનની નવીનવી ટેકનીકો રેડિયો અને ચલચિત્રના પ્રભાવ હેઠળ ઘડાતી આવવાની તેથી ટેલિવિઝન માટે એકાંકી લખનાર કે કોઈ કૃતિને એકાંકીરૂપ આપનાર લેખકે એ બન્ને કળાઓનો અભ્યાસ કરવાનો રહેશે ટેલિવિઝન એકાંકીમાં વાણી અને ક્રિયા પરસ્પર સંવાદી જોઈએ. વાણી દ્વારા જ ભાવાવેગ વ્યક્ત થાય એવી ક્ષણ એમાં આવતી હોય છે, પણ ત્યાં ક્રિયા અટકી ન જઈ શકે. ટેલિવિઝન માટે તો એવા લેખકો જોઈશે જેઓ વાણી અને ક્રિયાનો ખરો સંબંધ પામી શકે, જેઓ અત્યંત અર્થપૂર્ણ શબ્દો ઉચ્ચારાતા હોય ત્યારે સંભવી શકે પણ બહુ ધ્યાન ન ખેંચે એવો ક્રિયાકલાપ યોજી શકે અને એકદમ ચોક્કસ અર્થવાળી ક્રિયા યોજાયેલી હોય ત્યારે શબ્દોને એમનાથી ગૌણ સ્થાને રાખવાની જરૂરિયાતને પણ વશ વર્તી શકે. આ બાબતમાં એકાંકીલેખકો વધારે સફળ થવા સંભવ છે કેમકે એમણે એવા માધ્યમ સાથે કામ પાડયું હોય છે જેમાં સગવડ કરતાં ઘવારે તો અગવડો હોય છે. એ અનુભવ એમને ટેલિવિઝનના પડકારો ઝીલી લેવા સમર્થ બનાવે.

એકાંકીને ટેલિવિઝન પર નવું ક્ષેત્ર મળ્યું છે પણ ત્યાં એને કેવું સ્થાન મળી રહેશે અને એને કેટલો વેગ મળશે એ કહી શકાય તેવું નથી. ટેલિવિઝનને ત્રણ પ્રકારના કાર્યક્રમો આપવાના હોય છે. એક, બનતા બનાવોનું સીધું પ્રસારણ – ઉદ્‌ઘાટન, મેચ વગેરે; બે, ચલચિત્ર; ત્રણ, સ્ટુડિયોમાં તૈયાર થયેલ કાર્યક્રમ – શૈક્ષણિક પાઠો,

ખેતીનું દિગ્દર્શન, સંગીત, નૃત્ય, નાટક વગેરે. આમાં એકાંકીને કેટલો સમય મળે ? પણ આશ્વાસન એટલું કે રેડિયોની જેમ ટેલિવિઝન પોતાની સામગ્રી ઝડપથી વાપર્યા કરશે એટલે એને નવીનવી સામગ્રીની જરૂર પડ્યા કરશે. આમ છતાં, ટેલિવિઝન ઉત્તમ એકાંકીઓના સર્જનમાં કેટલો ફાળો આપશે એ કહેવું મુશ્કેલ છે. રેડિયોએ એવો ખાસ ફાળો આપ્યો નથી. રેડિયોના ઉત્તમ એકાંકીઓ ઘણી વાર રૂપાંતરો જ હોય છે. પણ રેડિયોની કેવળ શ્રાવ્ય સૃષ્ટિ ત્યારે ટેલિવિઝનની શ્રાવ્ય તેમજ દૃશ્ય સૃષ્ટિ છે. અને નાટક પણ દૃશ્ય શ્રાવ્ય પ્રકાર છે એટલે ટેલિવિઝન નિમિત્તે ઉત્તમ નાટક મળવાની શક્યતા વધારે છે એમ કહી શકાય. તો બીજી બાજુથી, ટેલિવિઝન રેડિયોની જેમ વિશાળ સમૂહને લક્ષમાં રાખીને ચાલતું માધ્યમ છે, એને અનુરૂપ એના કાર્યક્રમોના હેતુઓ પણ હોવાના. ઉત્તમ કૃતિઓના નિર્માણમાં એ સ્થિતિ ઉપકારક થાય છે કે અવરોધરૂપ એ જોવાનું રહે છે.

એકાંકીની આવશ્યકતા

ધંધાદારી રંગભૂમિ પર એકાંકીને સ્થાન નથી એ ફરિયાદ હવે તો જૂની થઈ ગઈ છે. ગુજરાતમાં તો રંગભૂમિ જ ન જેવી છે, પણ જ્યાં વ્યવસ્થિત રંગભૂમિ છે ત્યાં આના સંકેતો ઠીકઠીક ગંભીર હોય છે. રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ન પામે એટલે ઉત્તમ અભિનેતાઓનો સ્પર્શ ન પામે, ધન અને કીર્તિ પણ ન કમાવી આપે. લાંબા નાટકને મુકાબલે એકાંકી પ્રત્યે તુચ્છતાનો ભાવ થાય. ઉત્તમ લેખકો પણ એકાંકી પર કલમ ચલાવવા બહુ ન લલચાય.

ધંધાદારી નિર્માતાઓ એકાંકી કે લઘુ નાટ્યકૃતિઓનું નિર્માણ કરવા ન આકર્ષાતા હોય તો એનાં પણ કારણો હોય જ. અભિનેતાઓને પોતાની શક્તિને અનુરૂપ એ કામ ન લાગતું હોય અત્યારે જે પ્રવૃત્તિ અસ્તિત્વ ધરાવે છે એને એનાથી પૂરતો સંતોષ ન થતો હોય, ખર્ચેલા પૈસાનું પૂરું વળતર મળવાનો ભાવ ન થતો હોય. એમ ન હોય, પણ આ પરિસ્થિતિ લઘુ નાટ્યકૃતિઓના અસ્તિત્વને

જોખમાવી દે એમ ન બને? બંગાળી લેખકોને એકાંકી માટે ખાસ આકર્ષણ નથી એમ શિવકુમારે એક વખત નોંધ્યું છે[૧૧] અને ઇંગ્લંડ-અમેરિકાની એકાંકીની સ્થિતિ વિશે પણ અસંતોષ અને સંદેહ પ્રગટ થતા જોવા મળે છે.

એમ લાગે છે કે આ વિષમ પરિસ્થિતિમાં પણ એકાંકી અથવા તો કોઈ ને કોઈ પ્રકારનાં લઘુ નાટ્યરૂપો ટકી જશે. ધંધાદારી રંગભૂમિ પર રજૂઆત એ જ કંઈ નાટ્યકૃતિની ચરમ સાર્થકતા હોય એવી સ્થિતિ આજે રહી નથી, અને લઘુ નાટ્યરૂપો એટલી વિવિધ પ્રકારની કામગીરી બજાવે છે કે એમના વિના ચલાવી લેવું અશક્ય બની ગયું છે. સંભવ છે કે લઘુ નાટ્યનો અણધારી દિશાઓમાં વિકાસ થાય. લઘુ નાટ્ય શા માટે અને કેવી રીતે ટકશે અને વિકસશે તે થોડુંક વિચારીએ.

એકાંકી કે કોઈ પણ નાટ્યરૂપ એક સ્વતંત્ર સ્વાયત્ત સાહિત્યપ્રકાર છે અને એ રીતે ટકી શકે એમ હું માનું છું. ગુજરાતીમાં ભજવણીનું પીઠબળ ઘણું ઓછું મળવા છતાં નાટકો અને એકાંકીઓ લખાતાં જ રહ્યાં છે. એની પાછળ કેવળ સાહિત્યસર્જનનો આવેશ હોય છે એમ આપણે માનવાનું રહે. અને સાહિત્યપ્રકારોમાં લઘુ રૂપનું એક વિશિષ્ટ આકર્ષણ હોય છે. એમાં કેટલીક સરળતા-અનુકૂળતા હશે, તો કેટલાક પડકારો અને શક્યતાઓ પણ છે, જેનો લાભ લેવાનું ટાળવાનું સર્જકોને ભાગ્યે જ પરવડે. સમગ્ર સાહિત્યિક સમાજની દૃષ્ટિએ પણ લઘુ સાહિત્યરૂપની કેટલીક ઉપયોગિતા છે. ગુજરાતી પ્રજામાં તો વિશેષે લઘુ રૂપો જ સાહિત્યિક સત્ત્વશીલતાના ધારક બન્યાં છે. એટલે જેમ નવલકથાની સાથે ટૂંકી વાર્તાનું, તેમ નાટકની સાથે એકાંકીનું, સાહિત્યકલાના એક વિશિષ્ટ રૂપ તરીકે ખેડાણ થતું રહેશે એમ માનવામાં કોઈ બાધ નથી.

---

૧૧. 'ગુજરાતી નાટ્ય', ઑક્ટો.-નવે ૧૯૫૩, 'બંગાળી એકાંકી' લેખ

ધંધાદારી રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ન મળે તેથી એકાંકી કે લઘુ નાટ્યરૂપો રંગભૂમિથી વંચિત રહે એવું પણ નથી જ. આપણે જાણીએ છીએ કે એકાંકીને એની નાનકડી અવૈતનિક રંગભૂમિ મળી જ રહી છે, અને અવેતન કલાકારો માટે એકાંકી જ અનુકૂળ નાટ્યરૂપ બની રહ્યું છે. ઓછાં પાત્રો, નાની ભૂમિકાઓ, એક સેટ, સરળ દૃશ્યવિધાન, રિહર્સલનો ઓછો શ્રમ અને ઓછો ખર્ચ – એકાંકીના આ લાભોએ અવેતન નાટ્યપ્રવૃત્તિને વિસ્તારવામાં કેટલોબધો ફાળો આપ્યો છે!

નવીનવી પ્રતિભાઓને એકાંકી અને અવેતન રંગભૂમિ જ તક આપી શકે અને નવા પ્રયોગોનું જોખમ પણ એ જ ખેડી શકે. લાંબું નાટક સફળ થાય તો એનું વળતર ઘણું મોટું હોય તો સાથેસાથે એ નિષ્ફળ જાય તો એનો ધક્કો પણ ઘણો મોટો હોય. નાનું નાટક નિષ્ફળ જાય તો લેખક કે નટો કે નિર્માતાને બહુ ઝાઝું ગુમાવવાનું નથી હોતું. એ જ રીતે, પ્રેક્ષક પાસે પણ એકાંકી માત્ર ૪૦ મિનિટ માગે છે; એકાંકીની ગમે તેવી સફળતા-નિષ્ફળતા હોય, પ્રેક્ષક ઉદારતાથી એટલો સમય આપી શકે. લાંબું નાટક પૂરા ત્રણ કલાક માગે અને એટલો સમય નકામો બગાડવા પ્રેક્ષક તૈયાર ન હોય. એકાંકીને આ રીતે રંગભૂમિ ઉપર પણ કેટલીક વિશેષ તકો છે.

નાટ્યપ્રવૃત્તિનાં કે અન્ય નવાં આંદોલનો સાથે ઘણી વાર એકાંકી જ સંકળાયેલું જોવા મળે છે. એકાંકીના ક્ષેત્રે અને અવેતન રંગભૂમિ ઉપર જે પ્રયોગો સફળ થાય એનો પ્રભાવ ધંધાદારી રંગભૂમિ ઝીલતી હોય છે. એટલે ધંધાદારી રંગભૂમિની તાજગી અને જીવંતતા માટે અવેતન રંગભૂમિની અને એકાંકીની પ્રવૃત્તિ ઘણી આવશ્યક બની રહે છે. અમેરિકામાં તો, પર્સિવલ વાઇલ્ડ નોંધે છે કે, લઘુ નાટકનું સ્થાન ઘણી વાર ટ્રાયલ બલૂન જેવું છે. લેખક જુએ કે પોતાના નવા અખતરાને લોકો કેવી રીતે ઝીલે છે. પછી એ જ વસ્તુને લાંબા નાટક રૂપે રજૂ કરે।[૧૨]

૧૨. 'ધ ક્રાફ્ટમનશિપ ઑવ્ વન ઍક્ટ પ્લે', પૃ. ૩૬૬.

નાટ્યશિક્ષણ માટે પણ એકાંકી જ વધુ અનુકૂળ નાટ્યરૂપ છે. કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીઓનાં થિએટર, આથી, એકાંકીનો જ આશ્રય લે છે. વિદ્યાર્થીઓને નાટ્યલેખન તરફ વાળવામાં પણ એકાંકીનો ઉપયોગ થઈ શકે. છતાં કૉલેજોની રંગભૂમિ એકાંકી-સર્જકો આપી જ શકે એમ ન કહેવાય. પણ એ નીવડેલા દિગ્દર્શકો તો અવશ્ય આપે છે.

આમ લેખક, નટ, દિગ્દર્શક સૌને માટે એકાંકી એક સરસ તાલીમભૂમિની ગરજ સારે છે. એ કોઈ ખરાબ કે ઊતરતો હેતુ છે એવું નથી, પણ એકાંકીનું આટલા પૂરતું જ અસ્તિત્વ આપણે સ્વીકારવાનું છે એવું નથી. એકાંકીનું એક સ્વતંત્ર, પ્રૌઢ, પરિપક્વ કલાસ્વરૂપ તરીકે પણ સ્થાન છે. અમેરિકામાં એકાંકી એક ઉપપેદાશ બની ગઈ છે એમ કહી વાઇલ્ડ એકાંકીના જે ત્રણ વર્ગો બતાવે છે[13] તેમાંથી બે – ટ્રાયલ બલૂન તરીકે લખાતા એકાંકીઓ અને લાંબા નાટકની વધીઘટી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરી લખાતાં એકાંકીઓ – એ અભિપ્રાયનું સમર્થન કરે છે, પણ ત્રીજો વર્ગ તો સામગ્રીને વશ વર્તીને કોઈ આંતરિક જરૂરિયાતથી લખાતાં એકાંકીઓનો છે, જે બતાવે છે કે એકાંકીને પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ છે. એકાંકીની રંગભૂમિ પણ કેવળ શિખાઉ લોકોની રંગભૂમિ છે એવું પણ નથી. શોખથી, ખરા નાટ્યરસથી, અને આ નાનકડા નાટ્યરૂપની નિગૂઢ શક્યતાઓથી આકર્ષાઈને નાનકડી રંગભૂમિને વળગી રહેલા સિદ્ધહસ્ત કલાકારો

જેવું નથી. કોઝલેન્કો તો માને છે કે એકાંકી ધંધાદારી રંગભૂમિની મુખ્ય સામગ્રી તરીકે આવે એ દિવસ પણ દૂર નથી.[૧૪]

યુવકમંડળો, જ્ઞાતિમંડળો, શાળાઓ, સામાજિક-ધાર્મિક સંસ્થાઓ, કામદારમંડળોની નાટ્યપ્રવૃત્તિ પણ અવૈતનિક રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિ ગણાય અને ત્યાં લઘુ નાટ્યરૂપોનું જ પ્રવર્તન હોય છે. આમાંથી ખરેખર સત્ત્વશીલ ભલે ઓછું નીપજી આવતું હોય, લઘુ નાટ્યને સમાજજીવનનાં કેવાંકેવા અંગો સાથે સાંકળી શકાય છે, એની કેટલી વ્યાપકતા અને પહોંચ છે એનો ખ્યાલ એના પરથી આવે છે. સ્થાનિક મંડળો કેટલીક વાર તળપદી સામગ્રીની શક્યતાઓને બહાર લાવવાનું કામ પણ કરી શકે. ઉપરાંત, એકાંકીની રંગભૂમિ સહેલાઈથી એક સ્થાનેથી બીજે સ્થાને ખસેડી શકાય એવી હોય છે. એટલે લોકશિક્ષણના અસરકારક માધ્યમ તરીકે પણ એ સરળતાથી વિકસી શકે. સમાજને આ પ્રકારના લઘુ નાટ્યરૂપ વિના ચાલી શકશે ખરું?

રેડિયો અને ટેલિવિઝન એકાંકીને ઊંચકી લેનાર છેલ્લાં બે માધ્યમો છે. રેડિયોએ ભલે ઉત્તમ એકાંકીઓ ઓછાં આપ્યાં હોય, એણે એકાંકીને એક નવું પરિમાણ આપ્યું અને અવાજની શક્યતાઓને પૂરેપૂરી ઉપયોગમાં લેવાની દિશા સુઝાડી. ફીચર કાર્યક્રમોની લોકોપયોગિતા પણ વીસરી ન શકાય. ટેલિવિઝન એકાંકીને કદાચ વધારે અર્થક્ષમ મોડ આપે એવી શક્યતા છે, પણ એને માટે રાહ જોવાની રહેશે; ઓછામાં ઓછું, એકાંકીને ટકી રહેવા માટેની એક નવી ભૂમિકા ઊભી થઈ છે એમાં શંકા નથી.

એકાંકી કે લઘુ નાટ્યરૂપ માટે એક નવી દિશા ખૂલવાની પણ એક આખીઆખી શક્યતા છે. કોઝલેન્કો, અલબત્ત, કહે છે કે બધી ફિલ્મો એકાંકી નાટકો જ છે.[૧૫] પણ કોઝલેન્કોના મનમાં એકાંકીનું

૧૪. 'ધ વન-ઍક્ટ પ્લે ટુડે', પૃ. ૯
૧૫. એજન, પૃ. ૭.

જરા વિશાળ રૂપ લાગે છે. ફિલ્મો સામાન્ય રીતે એકાંકીની ચુસ્તીથી ચાલતી નથી અને એ બે કલાક જેટલો લાંબો સમય પણ લે છે; વળી ફિલ્મોનો પ્રેક્ષકગણ, કહેવાય છે તેમ, તેર વર્ષની ઉંમરની કક્ષાનો હોય છે. પણ આઇઝક ગોલ્ડબર્ગ જેવા માને છે કે ચલચિત્ર જોનારા-ઓમાં બધા વર્ગના માણસો હોય છે અને એમાં કેટલાકે તેર વર્ષની ઉંમરની કક્ષા છોડી દીધી હોય છે, તેથી ચલચિત્રમાં રજૂ થતા નાના કાર્યક્રમોમા સુધારાને અવકાશ છે અને રૂપેરી પડદા પર એકાંકી-ઓ છૂટક કે સમૂહમાં રજૂ થાય એવા દિવસની પણ રાહ જોઈ શકાય ગોલ્ડબર્ગનો આ આશાવાદ આપણને માન્ય હોય કે ન હોય, એમની એ વાત તો સાવ સાચી છે કે સિનેમા પાસે આંતર-દર્શનની, આત્મલક્ષી, સૂક્ષ્મ સામગ્રીનું નિરૂપણ કરવાની પોતાની રીત છે. આજના ઘણા લખાણમાં ક્ષોભપૂર્ણ કાર્યવેગ અને આત્મલક્ષી દ્રવ્ય હોય છે. પડદો એમને માટેનું ખાસ માધ્યમ બની શકે; બહુદૃશ્ય લઘુ નાટકોમાના ઘણા ચલચિત્ર તરીકે વધારે પ્રભાવક નીવડે. ગોલ્ડબર્ગ એવુ ઇચ્છતા નથી કે સિનેમાના પડદા પર મોટીમોટી જાહેરખબરો અને ટોળટાપાનું મનોરજન આવતુ હોય છે એના ભાગ રૂપે એકાંકી હોય, એ સિનેમાના પડદા પર માગે છે ચલચિત્રની આતરસૂઝથી નાટ્યકારે રચેલી એક નાટ્યકથા.[૧૬] આ બને ત્યારે ખરુ, પણ જ્યારે બનશે ત્યારે એકાંકીને વળી એક ઓર નવું પરિમાણ મળશે એમાં શકા નથી. અત્યારે તો લોકપ્રિય ન બની શકે તેવી પ્રયોગશીલ ટૂંકી ફિલ્મો એકાંકીની દિશામાં પગરણ છે એમ માનીને આપણે ચાલી શકીએ.

['એકાકી અને ગુજરાતી એકાંકી', સંપા જયત કોઠારી, ૧૯૮૦મા પ્રારંભે મુકાયેલો લેખ]

---

૧૬. જુઓ કોઝલેન્કો-સંપાદિત 'ધ વન-ઍક્ટ પ્લે ટુ-ડે'મા 'ધ વન-ઍક્ટ પ્લે ઍન્ડ ધ ફિલ્મ્ઝ' એ લેખ.

'ઇન્દુકુમાર'નું વસ્તુવિધાન

કોઈ પણ કથાના વસ્તુસંવિધાનને તપાસવાની એકથી વધુ રીત હોઈ શકે છે એમાં મુખ્ય રીત, અલબત્ત ક્રિયાના સંયોજનને તપાસવાની છે: કેન્દ્રવર્તી ક્રિયા કઈ છે, અન્ય ક્રિયાઓ એની સાથે કેવી રીતે સંકળાય છે, ક્રિયાનો વિકાસ હેતુપૂર્ણ રીતે અને પ્રતીતિકર રીતે થાય છે કે કેમ એ બધા પ્રશ્નો એમાં વિચારવાના રહે. આ તપાસને ઘટનાઓના – 'ઘટના' શબ્દના સર્વ સૂક્ષ્મ અર્થમાં – સંયોજનની તપાસ તરીકે ઓળખાવવામાં પણ વાંધો નથી. ક્રિયાઓ પાત્રો દ્વારા થવાની અને કેટલીક કથાઓ તો વિશેષપણે પાત્રપ્રધાન પણ હોવાની, એટલે પાત્રસંયોજનની તપાસ દ્વારા પણ વસ્તુસંવિધાનને ઉકેલી શકાય. એમાં મુખ્ય પાત્ર કોણ છે, અન્ય પાત્રો એની સાથે કેવી રીતે સંકળાયેલાં છે, પાત્રવિકાસ હેતુપૂર્ણ અને પ્રતીતિકર છે કે કેમ એ બધા પ્રશ્નો વિચારવાના રહે. 'ઇન્દુકુમાર' જેવી, વિચારો કે ભાવનાઓને લઈને રચાયેલી કૃતિમાં, આ ઉપરાંત, વિચારો કે ભાવનાઓની ગૂંથણીની તપાસ પણ વસ્તુગૂંથણીને સમજવામાં આવશ્યક બની જાય. આ બધી તપાસમાં જેને 'વિષયવસ્તુ' (થીમ) કહેવામાં આવે છે તેનો વિચાર કરવો પણ પ્રસ્તુત બને, કેમકે વિષયવસ્તુ જ કૃતિના એકત્વને ધારણ કરનાર બળ છે અને સઘળું વસ્તુસંવિધાન વિષયવસ્તુને અનુલક્ષીને થતું હોય છે.

'ઇન્દુકુમાર'ના વસ્તુસંવિધાનને આપણે આ બધી દૃષ્ટિએ તપાસવાનું રહે કેમકે એમાં ઘણાં વિવિધ પાત્રો છે, એમની ભાત-ભાતની જિંદગીઓ છે અને એ પાત્રોને મુખે અનેક વિભિન્ન

ભાવનાઓ અને જીવનવિચારો પ્રસારિત થયાં છે. પાત્ર, ક્રિયા, વિચાર એ ક્રમે વસ્તુસંવિધાનને તપાસવું વધારે અનુકૂળ રહેશે કેમ કે એ રીતે આપણે મૂર્તથી અમૂર્ત તરફ, સ્થૂળથી સૂક્ષ્મ તરફ જઈ શકીશું.

પાત્રસંયોજન

'ઇન્દુકુમાર'માં ઉલ્લેખ તો ઘણાં પાત્રોનો આવે છે પણ એમાંથી દશેક પાત્રો નોંધપાત્ર લેખાય : ઇન્દુકુમાર, જયદેવ, ભટ્ટરાજ, આનંદ ભગત, કાન્તિકુમારી, પ્રમદાસુન્દરી, પાંખડી, યશદેવી, નેપાળી જોગણ અને વિલાસ. આ બધાંમા ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી એ બે જ મુખ્ય પાત્રો છે – નાટકની મુખ્ય ક્રિયાના વાહક પાત્રો છે એ સહેલાઈથી સમજાઈ અને સ્થાપિત થઈ શકે એવું છે. નાટક દરમ્યાન કોઈના જીવનમાં કશુંક નોંધપાત્ર ઘટતું હોય – બનતુ હોય તો તે આ બેના જીવનમાં જ. બીજાં બધા પાત્રોના જીવનમા જે કંઈ ઘટવાયોગ્ય હતું તે બહુધા આ પૂર્વે જ ઘટી ચૂક્યું છે. જયદેવ, જોગણ અને આનંદ ભગત પણ જીવનના આઘાતો સહી, વૈરાગ્ય અને ભક્તિસેવાને માર્ગે આ પૂર્વે જ પળી ચૂક્યાં છે. એમના જીવનપલટા નાટકમાં આપણી નજર સામે થતા નથી. પાંખડીના જીવનમાં પણ માના મૃત્યુનો આઘાત આ પૂર્વે જ આવી ગયેલો છે અને વિલાસ કુમારી અવસ્થામા બે-બે વાર ગર્ભવતી બની તથા એણે પ્રીતમને ગુમાવ્યો એ પણ નાટકની પૂર્વઘટનાઓ જ છે. ન્હાનાલાલે આ પાત્રોના – અને ઇન્દુકુમારના પણ – જીવનમા ભારે ઘટનાઓ મૂકી છે પણ, એ નોંધપાત્ર છે કે, એ ઘટનાઓને એમણે નાટકની પૂર્વકથા તરીકે રાખી છે, એને સાક્ષાત્ નાટકનો વિષય બનાવી નથી. એકમાત્ર કાન્તિકુમારીના જીવનમાં બનતી ભારે ઘટના – એનું પતન – નાટકમાં નિરૂપ્ય વિષય બની છે.

ઇન્દુકુમારના જીવનમાં નાટક દરમ્યાન કાન્તિકુમારીના જીવનમાં બને છે તેવી કોઈ ભારે ઘટના બનતી નથી, જોકે એના જીવનને ।

દિશાનિર્ણય તો થાય છે. આ બન્ને પાત્રો વિશિષ્ટ ગંભીર વેદનામય અનુભવોમાંથી પસાર થાય છે. બીજા પાત્રોને આવા કોઈ અનુભવમાંથી પસાર થવાનું કે વિકસવાનું આવતું નથી, એ સક્રિય પણ ભાગ્યે જ બનતાં જણાય છે. અને એમનાં જીવનની નાટકમાં કોઈ અલગ સાર્થકતા સ્થાપિત થતી જણાતી નથી. એટલે ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી જ આ નાટકનાં કેન્દ્રરૂપ પાત્રો છે એમ વગર કહ્યે પ્રતીત થાય એવું છે વસ્તુસંવિધાનના સઘળા પ્રશ્નો એમને અનુષંગે જ આપણે તપાસવાના રહે.

ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી એ બેમાંથી કોઈ એક પાત્ર વિશેષપણે મુખ્યતા ધરાવે છે અને નાટકનું સૌ પ્રથમ પ્રેરકચાલક બળ બને છે એમ કહેવાય ? કવિએ નાટકને 'ઇન્દુકુમાર' નામ આપ્યું છે, 'જયા જયંત'ની જેમ એમાં બે પાત્રોનાં નામ જોડયાં નથી, તેમજ ઇન્દુકુમારના જીવનમાં જ મહાન આશયનું બળ મૂકયું છે અને એને ઇન્દુકુમારમાંથી ઇન્દુદેવ બનાવી એનું અસાધારણ ગૌરવ કર્યું છે એટલે જાણે ઇન્દુકુમારનો જીવનવિકાસ એ આ નાટકનો મુખ્ય વિષય કવિએ કલ્પ્યો હોય એમ આપણને ભાસે. કાન્તિકુમારીના જીવનનો આવો કોઈ 'વિકાસ' અહીં નથી. એના જીવનમાં પ્રેમ સિવાયનો કોઈ ઉચ્ચ આશય નથી, અને કદાચ એની લૌકિક ભૂમિકાને કારણે જ કવિએ એનું પતન શકય માન્યું હોય. આ રીતે વિચારતાં ઇન્દુકુમાર મુખ્યતા પ્રાપ્ત કરે છે, પણ આ પ્રશ્નને એક બીજી બાજુથી પણ જોઈ શકાય તેમ છે.

નાટકના ત્રણ અંકના થઈને ૨૮ પ્રવેશો છે. એમાંથી ૧૨ પ્રવેશમાં ઇન્દુકુમારની ઉપસ્થિતિ છે. જોકે ત્રણ પ્રવેશમાં એ અંતે જરા વાર માટે જ આવે છે કાન્તિકુમારી ૨૪માંથી ૧૭ પ્રવેશમાં ઉપસ્થિત છે અને બીજા બે પ્રવેશમાં એનો અવાજ ઉપસ્થિત છે – એનું ગીત સંભળાય છે. ઇન્દુકુમારના મુખમાં ૭૫૦ જેટલી પંક્તિઓ મુકાયેલી છે, જ્યારે કાન્તિકુમારીના મુખમાં ૧૮૦૦ જેટલી પંક્તિઓ

મુકાયેલી છે.[1] ઉપરાત, ઇન્દુકુમારની ઘણીબધી તો સ્વગતોક્તિ છે, જ્યારે કાન્તિકુમારીનો ઘણી વાર તો બીજા પાત્ર સાથેનો સંવાદ હોય છે અને એમાં કેટલીક વાર કાન્તિકુમારીની જીવનકથની જ ઉકેલાય છે. આ રીતે કાન્તિકુમારી નાટક પર વધારે છવાયેલી અનુભવાય છે ઇન્દુકુમારના આંતરસંઘર્ષ કરતા કાન્તિકુમારીની પ્રણયવ્યથા વધારે તીવ્ર અને સાચુકલી લાગે છે તથા એના પતનની ઘટના ઇન્દુકુમારના ઇન્દુદેવ બનવાની ઘટના કરતાં વધારે વજનદાર લાગે છે. આ દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો નાટકનું નામ 'ઇન્દુકુમાર'ને બદલે 'કાન્તિકુમારી' રાખવાનું આપણને મન થાય.

કેવળ ઇન્દુકુમારના આત્મિક વિકાસને આલેખવાનુ ન્હાનાલાલનું લક્ષ્ય હોય તો કાન્તિકુમારી પાછળ ખર્ચાયેલાં પ્રવેશો અને પંક્તિઓ ઘણાં વધારે પડતાં લાગે. પણ ઇન્દુકુમારના આત્મિક વિકાસને નાટકનુ એકમાત્ર લક્ષ્ય ગણવું આવશ્યક નથી ન્હાનાલાલ દામ્પત્યના કવિ છે. અંતે તો એમનો હેતુ ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીના પ્રેમની એક કરુણ પરિણતિ આલેખવાનો છે એમાં સંદેહ નથી જોકે આ લક્ષમા લઈએ તોપણ, ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીના નિરૂપણમાં સમતુલા થોડી જોખમાઈ અવશ્ય છે, પણ આ બે પાત્રોનું કવિએ જુદીજુદી રીતે મહત્ત્વ કર્યું છે એટલે છેવટે એ બેમાંથી કોઈ એકને નહીં પણ બેઉને નાટકનાં મુખ્ય પાત્રો ગણીને ચાલવુ જ ઠીક લાગે છે.

આ બે પાત્રો જો નાટકના કેન્દ્રમાં હોય તો અન્ય પાત્રોનું એમને અનુષંગે શું સ્થાન અને પ્રયોજન છે એ વિચારવાનુ આવે. પ્રમદા અને યશદેવી એ બે પાત્રો કાન્તિકુમારીને અનુષંગે આવેલાં છે. યશદેવીનું પાત્ર દંપતીપ્રેમના ઊંડા, ઘેરા, મધુર, ઉન્માદી રસને મૂર્ત કરે છે અને આ દામ્પત્યરસનું સાક્ષિત્વ કાન્તિકુમારીની લગ્નેપ્સાને તીવ્ર બનાવવામાં તથા એનામાં અપ્રાપ્તિ અને એકલતાની

---

૧. પ્રવેશો અને પંક્તિઓના વિશ્લેષણ માટે જુઓ પરિશિષ્ટ.

મર્મભેદક વ્યથા જન્માવવામા ભાગ ભજવે છે પ્રમદા કાન્તિકુમારીની પ્રેમની લાગણીઓને સતત બહેકાવવા પ્રયત્ન કરે છે અને અ તે એને વિલાસકુંજોમાં લઈ જવામા ફાવે છે, કાન્તિકુમારીના કરુણ જીવનનિર્વહણની એ જાણે વિધાતા બને છે. આ રીતે આ બન્ને પાત્રો કાન્તિકુમારી સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલાં છે

જોગણનું મુખ્ય કાર્ય આ નાટકમાં ઇન્દુકુમારના ચિત્તસઘર્ષો શમાવી એને મહન્તપદે પ્રતિષ્ઠિત કરવાનુ અને ઘાયલ કાન્તિકુમારીને પોતાની પાંખમાં લઈ એને નવા જીવનને માર્ગે લઈ જવાનું છે. એ રીતે જોગણ બન્ને મુખ્ય પાત્રો સાથે સકળાય છે પાખડીનુ કાર્ય વિશિષ્ટ અને સૂક્ષ્મ છે. એ આમ તો કંઈ કરતી દેખાતી નથી પણ ઘણા ભાવતતુઓને અજબ કાવ્યમય રીતે ધ્વનિત કરવાનુ, પાત્રની પ્રતિક્રિયા માટે કેટલાક સદર્ભો પૂરા પાડવાનુ એ કાર્ય કરે છે. કાન્તિકુમારીની ફૂલપરબની એ બાલિકા ઇન્દુકુમારને પોતાના કોલની યાદ તાજી કરવામાં નિમિત્તરૂપ બને છે અને એ બે પાત્રો વચ્ચેની એક સૂક્ષ્મ કડી પણ બની રહે છે. આમ છતાં, પાંખડીના પાત્રનુ પ્રયોજન કથાવસ્તુની દૃષ્ટિએ જેટલું નહીં તેટલુ કાવ્યાત્મક કે નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા માટે છે એમ કોઈ કહે તો એનો અસ્વીકાર ન થઈ શકે.

આનંદ ભગત ઇન્દુકુમારના જીવનની કેટલીક હકીકતોનો સ્ફોટ કરવા માટે આવે છે પણ એ સ્ફોટ એના વિના ન થઈ શકયો હોત એવું નથી. વિલાસની ઉપકથાને કાન્તિકુમારી-ઇન્દુકુમારના જીવન સાથે કશો જ આવશ્યક સબધ નથી, એનુ સ્થાન ન્હાનાલાલની પ્રતિપાદ્ય ભાવનાને લીધે છે. જયદેવ તો પાંખડીના પાલક પિતા તરીકે આવે છે અને કેટલાક વિચારોના વાહક બનવા સિવાય એ કંઈ કરતા નથી. ભટ્ટરાજનું પાત્ર યગદેવીની પાછળપાછળ જ આવે છે અને એ પોતાની કશી જ અનિવાર્યતા સ્થાપિત કરતું નથી.

આમ, કેવળ વસ્તુનિર્વહણની દૃષ્ટિથી જોઈએ તો ઇન્દુકુમાર,

કાન્તિકુમારી, પ્રમદા, યશદેવી અને જોગણ એ પાંચેક પાત્રોથી કામ નભી રહે એવું લાગે છે. નાટ્યાત્મક કે કાવ્યાત્મક અસરને માટે પાંખડીને રાખીએ તો છ પાત્રો થાય બાકીનાં પાત્રોને સહેલાઈથી ટાળી શકાય. જે પાત્રોથી કામ નભી રહે તેમ છે તેમનું પણ જે પ્રસ્તાર-વિસ્તારભર્યું ચિત્રણ થયુ છે તે આવશ્યક છે કે કેમ, તે કયા હેતુથી થયું છે, એ હેતુ નાટકની મુખ્ય ક્રિયાને ઉપકારક છે કે કેમ તે બધા પ્રશ્નો છે, જે હવે પછી આપણે ચર્ચીશું, પરંતુ અનિવાર્ય હોય તેટલાં પાત્રોને અવલંબીને પ્રસ્તાર-વિસ્તાર ટાળીને જો નાટકનુ પુનર્નિર્માણ કરવામાં આવે તો એ વધારે અસરકારક બનવા સંભવ છે.

ઘટનાસંયોજન

પાત્રો પછી હવે આપણે નાટકના ક્રિયા કે ઘટનાના સંયોજનને તપાસીએ. નાટકનાં બે મુખ્ય પાત્રોના જીવનની બે મુખ્ય ઘટનાઓ : ઇન્દુકુમારનુ ઇન્દુદેવ થવુ અને કાન્તિકુમારીનું વિલાસકુંજોમાં કજળવુ ! આ બન્ને ઘટનાઓ હેતુપૂર્ણ અને પ્રતીતિકર છે ? ઇન્દુકુમારના ચિત્તને સ્નેહની દિશામા વળતુ જોઈ ગુરુએ એને એક વર્ષના અજ્ઞાતવાસનું એકાકીવ્રત આપ્યુ હતુ અને સૂચવ્યુ હતુ કે એ દરમ્યાન એ સંસારનુ અને પોતાના મનનું નિરીક્ષણ કરે. વર્ષને અંતે સ્નેહ કે વૈરાગ્યની જીવનદિશા યોગ્ય લાગે તે સ્વીકારે આવુ વ્રત લઈને અમૃતપુરમા આવેલો ઇન્દુકુમાર છેક સુધી બે લાગણીઓ વચ્ચે ઝોલાં ખાતો આપણને દેખાય છે. એક બાજુથી એ વિશ્વોદ્ધારની વાંછના સેવે છે, સંસારને સળગાવવા કે સુધારવાનો આવેગ અનુભવે છે, જોગણ પણ એને વિશાળ જગત પ્રત્યેનાં કર્તવ્યોની યાદ દેવડાવે છે તો બીજી બાજુથી એ કાન્તિકુમારીના દર્શનથી, એના ગીતના શ્રવણથી, એને બાળપણમાં આપેલા કોલના સ્મરણથી અસ્વસ્થ થાય છે, એને સર્વસમર્પણ કરવાનો આવેશ પણ અનુભવે છે અને ગુરુએ આપેલા વ્રતને કારણે વેદના અનુભવે છે. કદાચ વિશ્વોદ્ધારની વાંછનાને

મુકાબલે કાન્તિકુમારી પ્રત્યેનું એનું પ્રણયસંવેદન વધારે તીવ્ર પણ લાગે. કાન્તિકુમારીની કરુણ જીવનસ્થિતિના સંકેતો પણ એને મળ્યા કરે છે એથી પણ એ દુઃખી થાય છે. અમાસની રાત્રિએ સાગરતીરના સ્મશાનમાં દુનિયાના દોજખનું દર્શન કરતી વેળા પણ ઇન્દુકુમાર કાન્તિકુમારીને તેમજ એની વેદનાભરી સ્થિતિને પ્રત્યક્ષ કર્યા વિના ન રહે એ શું બતાવે છે? એ જ કે કાન્તિકુમારી એના ચિત્તનો કબજો લઈને બેઠેલી જ છે.

લાગણીસંઘર્ષોમાં અટવાયેલો ઇન્દુકુમાર પોતાના જીવનની ભાવિ દિશાની બાબતમાં કોઈ સ્ફુટ નિર્ણય કરતો ક્યાય દેખાતો નથી તેમજ નિર્ણય અંગે કોઈ બૌદ્ધિક પ્રક્રિયાઓ પણ કરતો જણાતો નથી. એક વખત, સ્વજન સમક્ષ સંતાવાનો એક માસ બાકી રહ્યો એવું એ વિચારે છે, પણ એનો અર્થ એવો થાય કે વ્રતકાળ પૂરો થયે એ પોતાની જાતને પ્રગટ કરવા ઇચ્છે છે, અને પોતાની જાતને પ્રગટ કરવાનું ત્યારે જ ઇચ્છી શકાય જ્યારે કાન્તિકુમારી સાથેના સંબંધને સ્વીકારવાની પણ ઇચ્છા હોય. પણ બને તો છે આથી સાવ ઊલટું જ. ચૈત્રી પડવાને દિવસે જોગણે ઓઢાડેલો મહંતપદનો અંચળો એ જરાયે આનાકાની વગર સ્વીકારી લે છે! આપણને સહજ જ પ્રશ્ન થાય કે અત્યારસુધી કાન્તિકુમારી માટે એ જે ઉત્કટ પ્રણયસંવેદન અનુભવતો હતો એનું શું? આ ક્ષણે પોતાના હૃદયની પરીક્ષા કરી, કાન્તિકુમારી પ્રત્યેના પોતાના ભાવનો વિચાર કરી જે તે નિર્ણય એ કેમ નથી લેતો? મહંતપદનો આ જાતનો સ્વીકાર ઇન્દુકુમાર માટે ઘણો અણઘટતો અને અપ્રતીતિકર લાગે છે

કદાચ એમ દલીલ થાય કે કાન્તિકુમારીની જે અવદશા થઈ છે તે જાણીને, હતાશ થઈને એણે સંન્યસ્તનો માર્ગ સ્વીકાર્યો હોય. પણ આ દલીલ આજે ભાગ્યે જ આપણને સ્વીકાર્ય લાગે. કાન્તિ-કુમારીની આ સ્થિતિમાં તો ઇન્દુકુમારને એના પ્રત્યે વિશેષ ધર્મ પ્રાપ્ત થાય – એને હૂંફ અને આધાર આપવાનું એનું કામ ગણાય.

એને ઈશ્વરભરોસે મૂકી પોતે સંન્યસ્તનો માર્ગ લેવામાં તો કાયરતા કહેવાય. ગોવર્ધનરામે દુઃખી વિધવા કુમુદને પરણવાનું પોતાનું કર્તવ્ય સમજતો સરસ્વતીચંદ્રને બતાવેલો (કુમુદની અનિચ્છાને કારણે જ એ માર્ગ બંધ રહ્યો) પણ ન્હાનાલાલ એટલાયે અહીં સાહસિક બન્યા નથી. ન્હાનાલાલને જમાનાની મર્યાદા નડી હશે ?

એ સાચું છે કે મહંતપદના સ્વીકાર પછી કાન્તિકુમારીને અનુલક્ષીને ઇન્દુકુમાર કેટલાંક વિચારમંથન અને લાગણીસંઘર્ષો અનુભવે છે. પણ એથી મહંતપદનો પૂર્વે કરેલો સ્વીકાર પ્રતીતિકર બનતો નથી. હા, એટલું સૂચવાય છે કે ઇન્દુકુમાર હજુ ઇન્દુ'દેવ' બન્યો નથી, બનવાને માર્ગે છે એનું રતનમાદળિયું માગી લઈને પાંખડી એના આસક્તિના છેલ્લા બંધનને જાણે છોડે છે ત્યાં ઇન્દુ-કુમારના આત્મિક વિકાસના પગરણ પડતાં આપણે પ્રતીત કરીએ છીએ, પણ આ બધું તો નાટકનાં અંતિમ દૃશ્યોમાં જ. એટલે ઇન્દુકુમારમાંથી ઇન્દુદેવ બનવાની ઘટનાનો નિર્વાહ લેખક એકદમ યોગ્યતાથી કરી શક્યા નથી એમ કહેવાનો પ્રસંગ આવે છે.

કાન્તિકુમારીના પતનની ઘટના આથીયે વધુ આકસ્મિક લાગે છે. એના સૂચનો લેખકે અગાઉથી મૂક્યા છે – જેમ ઇન્દુકુમારે મહંત બનવાની પણ આગાહી કરી છે – પણ આવા સૂચનોને કારણે ઘટના જાતે પ્રતીતિકર બનતી નથી. કાન્તિકુમારીની પ્રણયજીવનની ઘેરી પ્યાસ અને એકલતાની ઊંડી વ્યથા જોતા પણ એ સ્ત્રીના જીવનનું આ જાતનું પર્યવસાન આપણે કલ્પી શકીએ તેમ નથી. ખગ્રાસ સૂર્યગ્રહણની વેળાએ, એક અકસ્માત રૂપે આ બની ગયું એમ જ લેખકને કહેવાનું હોય તો એની સામે તો શું કહી શકાય ? છેવટે, આ ઘટનાને એના હેતુની દૃષ્ટિએ જ તપાસવાની રહે.

આ નાટકની રચના પાછળનો ન્હાનાલાલનો એક મહત્ત્વનો હેતુ તે નવી લગ્નભાવનાની સ્થાપના કરવાનો છે એ જાણીતું છે. ત્રણે અંકોના ઉપશીર્ષકો 'લગ્ન' 'રાસ' 'સમર્પણ', 'જય-જયંત'માંની

ભાવના 'ઇન્દુકુમાર'નો ચોથો અંક થવાની હતી એવું ન્હાનાલાલનું નિવેદન અને સમગ્ર નાટકમાં ઘૂમરાતા પ્રેમ અને લગ્નના પ્રશ્નો એ હેતુને સ્ફુટ કરી આપે છે. નાટકનાં બે મુખ્ય પાત્રો કાન્તિકુમારી અને ઇન્દુકુમારને જો નવી લગ્નભાવના – આત્મલગ્નની ભાવના – તરફ ગતિ કરતાં પાત્રો રૂપે કલ્પ્યાં હોય તો એમને કેટલાક વિશિષ્ટ અનુભવો અને તાવણીઓમાંથી પસાર કરવાના જ રહે. ઇન્દુકુમારનું એક વર્ષનું વ્રત અને સ્મશાનમાં સંસારના દોજખનું દર્શન એની ચિત્તવૃત્તિના આવેગોના શમન માટે તથા જીવનના ઉચ્ચ આશયોની ઝાંખી માટે યોજાયા હોય એ સંભવિત છે. કાન્તિકુમારીનું આકસ્મિક પતન પણ એને દેહભાવથી મુક્ત કરવા અને કદાચ ઇન્દુકુમાર સાથેના દેહલગ્નના દ્વારો બંધ રાખવા યોજાયું હોય. સાધુસાધ્વી બનેલાં ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારી વચ્ચે હૃદયનો પ્રેમસંબંધ ટકી શકે, અને જોગમાર્ગમા સ્થિર થયા પછી બન્ને સહધર્મચાર પણ આદરી શકે. 'ઇન્દુકુમાર'ના ચોથા અંકની ન્હાનાલાલની મૂળ ભાવના કંઈક આવી જ હોય

ગોવર્ધનરામે પણ સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદની પ્રીતિને કંઈક આધ્યાત્મિક રંગે રંગવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ એ માટે એમને કુમુદને પ્રમાદ સાથે પરણાવી વિધવા બનાવવી પડી અને સરસ્વતી-ચંદ્રનાં કુસુમ સાથે લગ્ન ગોઠવવાં પડ્યા. અહીં ન્હાનાલાલે ઇન્દુકુમારને જોગી બનાવ્યો અને કાન્તિકુમારીને પણ જીવનના એક કટુ આઘાતમાંથી પસાર કરી જોગણ બનાવી 'જયાજયંત'મા પણ ન્હાનાલાલે જયંત અને જયાને જોગમાર્ગે જ વાળ્યા. આ જાતના નિરૂપણો તો એમ બતાવે કે આત્મલગ્ન માટે જાણે સંન્યાસ અનિ-વાર્ય છે, સંસારી લગ્ન સ્વીકારીને સહજીવન ગાળનારા માટે જાણે આત્મપ્રેમની સિદ્ધિ શક્ય નથી. જો આમ જ હોય તો આત્મલગ્નની આ ભાવનાનું સમાજજીવનની દૃષ્ટિએ ખરેખર કેટલું મૂલ્ય ?

દેહભાવથી પર કરવા માટે જ જો કાન્તિકુમારીનું પતન

યોજ્યું હોય તો પ્રશ્ન એ થાય કે કાન્તિકુમારીનો ભાવનાવિકાસ આવા કોઈ આઘાત વિના શક્ય નહોતો ? અને આવા આઘાતથી એવો ભાવનાવિકાસ ખરેખર શક્ય ખરો ? શક્ય હોય તો એ સાહજિક ખરો ? સ્ત્રીને જ કેમ આવા અનુભવોમાંથી પસાર થવાનું ? આ બધા પ્રશ્નોના જવાબો સરળ નથી પણ એટલું ખરું કે કાન્તિકુમારીનું પતન જે હેતુથી ન્હાનાલાલે યોજ્યું હોય તે હેતુ પરત્વેની એની સાર્થકતા ચર્ચાસ્પદ છે. જોકે આત્મિક પ્રેમસંબંધ તરફ આ નાટકમા તો ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારી વળતાં આલેખાયાં નથી એટલે એમ પણ કહી શકાય કે ઇન્દુકુમાર કાન્તિકુમારીના પ્રણયની કરુણ પરિણતિ આલેખવી એટલુ જ નાટકનું લક્ષ્ય છે અને એમા ઇન્દુકુમારનું જોગી બનવું અને કાન્તિકુમારીનું પતન એ ઘટનાઓની ઉપકારકતા સ્પષ્ટ છે.

હવે નાટકમાં અન્ય ઘટનાઓ કઈ છે, એ આ બે મુખ્ય ઘટનાઓ સાથે કઈ રીતે સંકળાય છે અને નાટકના હેતુને કઈ રીતે ઉપકારક બને છે એ વિચારીએ. આમ તો, આગળ કહ્યું હતું તેમ નાટકમાં ધ્યાન ખેંચતી બીજી કોઈ ક્રિયા કે ઘટના ભાગ્યે જ જડે તેમ છે, પણ જોગણ પોતાની અતીન્દ્રિયોને બાળી પરિશુદ્ધ થાય છે, શરીરથી આત્માને મુક્ત કરવાની સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે એ એક નોંધપાત્ર ઘટના છે. જોગણની આ સિદ્ધિ ન્હાનાલાલની આત્મ-તત્ત્વને અવલંબી રચાયેલી ભાવનાને પુષ્ટ કરે છે, પણ નાટકના મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહમા એની ઉપકારકતા શી ? દેહભાવથી મુક્ત એવા આત્મતત્ત્વને પામેલી જોગણ પછીથી ઇન્દુકુમારના વિમોહોને શમાવી એને જોગીપણામા સ્થિર કરે છે, દાઝેલી કાન્તિકુમારીને પાંખમા લઈ એને ધર્મમાર્ગે લઈ જાય છે એ એની આત્મસિદ્ધિનું પ્રયોજન, એમ દલીલ થઈ શકે. પરંતુ જોગણ નાટકમાં પહેલેથી જ આ બધાં પાત્રોને પ્રભાવિત કરતા, સદુદેશથી એમને ધર્મમાર્ગે વાળતા પાત્ર તરીકે નજરે ચડે છે. આવું બધું કરવા માટે એનામા આત્મસિદ્ધિ

ખૂટતી હોય એવું ક્યારે જણાતું નથી એટલે નાટકમાં જોગણની આત્મસિદ્ધિની ઘટના બીજા કશા ખાતર નહીં, પણ લેખકની પ્રિય ભાવનાને મૂર્ત કરવા આવેલી છે એમ માનવું જોઈએ.

નાટકમાં બીજી એકબે નાનીનાની ઘટનાઓ ઉલ્લેખાય છે. યશદેવીનું સગર્ભા થવું એ એક એવી ઘટના છે. એના દામ્પત્યની આ પરિપૂર્ણતાને પડછે કાન્તિકુમારીની વન્ધ્ય પ્રણયપિપાસાને કવિ મૂકે છે એમાં જ એનો હેતુ રહેલો છે ઇન્દુકુમાર એક વખત કૌમારસધના એક સેનાનીને અને બીજી વખત પાખંડીને સાગરમાંથી બચાવે છે તેવા પ્રસંગો ઉલ્લેખાય છે તે ઇન્દુકુમારનું એક વીરપુરુષ તરીકેનું ચરિત્ર ઉપસાવવા માટે હશે, પણ આવા એકબે ઉલ્લેખોથી બહુ ઝાઝો અર્થ સરતો નથી, જેમ સરસ્વતીચંદ્ર અલકકિશોરીને બચાવે એવા એકાદ પ્રસંગથી એના પરનો નિષ્ક્રિયતાનો આરોપ કંઈ ભૂંસાતો નથી.

નાટકમાં પાત્રોના પૂર્વજીવનની પણ ઘણી ઘટનાઓ ઉલ્લેખાય છે, પણ મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહને એ કેટલી ઉપકારક છે એ ચર્ચાસ્પદ છે. ઇન્દુકુમારના કુટુંબ પરની આપત્તિ એ ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીને જુદાં પાડનાર ઘટના હોઈ એ રીતે એનો સ્વીકાર આપણે કરી શકીએ, પણ ઇન્દુકુમારનો મુનીમ એનું ધન બચાવી જીવતો રહે, મંદિર બંધાવે અને એ મંદિરના મહંતપદે ઇન્દુકુમાર આવતાં એને એનું ધન પાછું સોંપે એ બધું કૌતુકરસ માટે ઠીક છે, એની બીજી કોઈ અનિવાર્યતા નહોતી મુનીમ જીવણદાસનો આડમાર્ગે ચડેલો પુત્ર પ્રીતમ, એનું દરિયામાં ડૂબી જવું, એનાથી કુમારી-અવસ્થામાં જ વિલાસનું બે વાર માતા બનવું – આ બધી પૂર્વકથા પણ પોતાની કશી અનિવાર્યતા સ્થાપિત કરી શકતી નથી, સિવાય કે ઇન્દુકુમારને વિલાસની કથની જાણી અમૃતપુરમાં આ શું બનવા માંડ્યું એનું વિસ્મય થાય અને સંસારને સળગાવવા કે સુધારવા એ કૃતનિશ્ચય બને. પણ પ્રીતમ-વિલાસનું ચિત્ર એક સંસારચિત્ર

તરીકે સ્ત્રીપુરુષ વચ્ચેના કેવળ ભોગનિષ્ઠ સંબંધના દૃષ્ટાંત તરીકે આવે છે એમ કહેવું વધારે યોગ્ય છે. એટલેકે એની ઉપકારકતા સ્થાપિત કરવા ધારેલી લગ્નભાવના પરત્વે છે.

જોગણની પૂર્વકથાની ઉપકારકતા પણ ન્હાનાલાલની લગ્નભાવનાના કેટલાક મુદ્દાઓને નિર્દેશવા પૂરતી છે એમ કહેવુ જોઈએ. દેહનો કોલ દેવા માટે ફરીથી પરણવું, બે-બે લગ્ને અનાથ રહેવાનું વિધિનિર્માણ, પુનર્લગ્ન એ જ વિધવાનો ઉદ્ધાર નથી એવી પ્રતીતિ થવી અને પરમાર્થભાવી સંન્યાસવ્રત સ્વીકારવુ – આ બધું ન્હાનાલાલની લગ્નભાવનાના લાક્ષણિક અંશો સ્ફુટ કરે છે. 'ઇન્દુકુમાર'ના મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહને આ પૂર્વકથાથી કંઈ બળ-પરિબળ કે વળાંક મળતાં નથી, એના કોઈ તરંગો અહીં ફેલાતા નથી.

'ઇન્દુકુમાર'ના ઘટનાતંતુઓની આ તપાસ બતાવે છે કે એમાં ઘટનાતંતુઓ તો ન્હાનાલાલે ઠીકઠીક ભેગા કર્યા છે, પણ એમાંના ઘણાની સાર્થકતા કેવળ કૌતુકરસને અંગે છે, કેટલાકની પ્રતિપાદ્ય ભાવના-વિચાર અંગે છે, મુખ્ય ઘટનાતંતુઓ અને એની સાથે અવિશ્લેષ્ય રીતે ગૂંથાયેલા ઘટનાતંતુઓ ઘણા અલ્પ છે.

ક્રિયાવિકાસ

'ઇન્દુકુમાર' ભાવલક્ષી -- લિરિકલ નાટક છે. બાહ્ય ઘટનાઓ એમા અલ્પ છે અને લેખકનું લક્ષ વિશેષપણે આંતરક્રિયા – લાગણીઓ અને વિચારોના આલેખન/તરફ છે. તો આ આંતરક્રિયાનું સંવિધાન તપાસવુ એ વધારે મહત્ત્વનુ કામ બની રહે. એટલે હવે આપણે 'ઇન્દુકુમાર'માં લાગણીઓ-વિચારો કઈ રીતે વિકસે છે, આઘાત-પ્રત્યાઘાતથી બદલાય છે, અન્યોન્ય ગૂંથાય છે અને એની કેવા પ્રકારની ગતિ ભાસે છે તેનો વિચાર કરીએ.

સમજી શકાય, પણ ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીની લાગણીઓમાં પણ ખાસ પરિવર્તન આવતું આપણે જોતા નથી. લાગણી ઘૂંટાતી હોય, ઘેરી બનતી હોય એમ થોડું લાગે અને વિશેષે તો પ્રસંગભેદે, ભિન્ન રચનાપ્રયુક્તિને લીધે લાગણી કંઈક તાજા નવા રૂપે પ્રગટતી લાગે. નાટકના પહેલા અંકનો પહેલો પ્રવેશ જ જુઓ. કાન્તિકુમારીના જીવનવૈષમ્ય અને ઇન્દુકુમારના આંતરસંઘર્ષની ભૂમિકા ત્યાં પર્યાપ્ત રૂપે બંધાઈ જાય છે, પછી કવિએ એમાં થોડાંક રંગરેખા જ પૂરવાનાં રહે છે. કાન્તિકુમારીને એનાં કુટુંબીઓ પરણવા સમજાવી રહ્યાં છે, પણ કાન્તિકુમારી પાસે લગ્નનું અને પતિનું એક મધુર મંગલ સ્વપ્ન છે, એ પરણવા ઉત્સુક છે પણ જાણે પ્રતીક્ષા કરી રહી છે. ઇન્દુકુમારનું દર્શન થતાં, એને ઓળખ્યા વિના જ, એ અંતરમાં સળવળાટ અનુભવે છે તે પરથી ઇન્દુકુમાર સાથેનો એનો સંબંધ સૂચવાય છે, પણ લેખકે સ્ફુટ કર્યો નથી. 'કોણ જાણે કઈ કુંજે હું જઈ ઊતરીશ' એ શબ્દોમા કાન્તિકુમારીની આશંકા (અને ભાવિની એંધાણી) પ્રગટ થાય છે, પણ અહીં નિરાશા નથી, અકળામણ નથી, આક્રોશ નથી. એક મુગ્ધ સ્વપ્નસેવી કુમારિકાની છબી આપણી પાસે ઊપસે છે.

ઇન્દુકુમાર ઘણા વર્ષે અમૃતપુર આવેલો છે. ગુરુએ એને એક વર્ષનું એકાકીવ્રત આપ્યું છે અને વિશ્વોદ્ધારની પ્રબળ વાછના એના હૃદયમાં છે. પણ કાન્તિકુમારીનો વાર્તાલાપ સાંભળી એ અસ્વસ્થ થાય છે, એના સૌંદર્યદર્શનથી એ ભારે અભિભૂત થાય છે અને પોતાના વ્રતથી વિરુદ્ધ હૃદયકંપની, હૃદયદ્રાવની સ્થિતિ અનુભવે છે. કાન્તિકુમારી સાથેનો એનો સંબંધ અહીં પ્રગટ રીતે કહેવાયેલો નથી, પણ ઇન્દુકુમારના વર્તનમાંથી, એના ઉદ્દગારોમાંથી એ સૂચિત થાય છે. પાંખડીનું 'એક એક વીરો હતો, વીરો હતો' એ ગીત પણ આ બન્ને પાત્રોના હૃદયસંબંધને સૂચિત કરે. ઇન્દુકુમાર અહીં બે લાગણીઓ વચ્ચે સંઘર્ષ અનુભવે છે, જ્યાં સૌન્દર્યદર્શન-

માંથી જ વિશ્વોદ્ધારની પ્રેરણા ઝીલી સમાધાન પણ સાધે છે. એ રીતે આ સંઘર્ષ અહીં મર્મભેદક બનતો નથી.

પહેલા અંકનો બીજો પ્રવેશ પહેલા પ્રવેશમાંની ઇન્દુકુમારની મનઃસ્થિતિને વધારે સ્ફુટ કરે છે, ઘેરા રંગે રંગે છે અને કેટલીક અનુષંગી લાગણીઓ પણ વ્યક્ત કરે છે. કાન્તિકુમારીનું ગીત સાંભળી પૂર્વજીવનની સ્મૃતિમાં એ ખોવાઈ જાય છે ત્યાં કાન્તિકુમારી સાથેનો એનો બાળપણનો સંબંધ હતો એ હકીકત પ્રગટ થાય છે. બાળપણની સ્મૃતિનો પ્રેર્યો એ મનોમન કાન્તિકુમારીની સ્નેહદીક્ષા લે છે, એને ચરણે પોતાનું જીવન અને સર્વ કંઈ સમર્પવા પ્રતિજ્ઞાબદ્ધ બને છે એમાં એનું અત્યંત ઉત્કટ પ્રણયસંવેદન આપણે પ્રત્યક્ષ કરીએ છીએ. જોગણ એને ભાઈભાંડુ, જગત, ઈશ્વર વગેરે પ્રત્યેના કોલની યાદ દેવડાવે છે પણ એ કંઈ એના મગજને બહુ સ્પર્શતું હોય એમ દેખાતું નથી. એમાં વળી પાખડી પાસેથી કાન્તિકુમારીની ફૂલપરબની વાત એને સાંભળવા મળે છે એટલે કાન્તિકુમારીને આપેલા કોલની યાદ આવે છે. ગુરુએ વ્રત આપી જીભ કાપી છે એથી પોતે પ્રત્યુત્તર વાળી શકતો નથી, એવી લાચારી એ વ્યક્ત કરે છે તે પરથી કાન્તિકુમારી પ્રત્યેનો એનો પ્રેમાવેશ કેટલો પ્રબળ છે એ સમજાય છે અને જોગણનું 'યૌવનનો સ્નેહ ફૂટ્યો છે આજ' એ કથન સાર્થક લાગે છે. વિશ્વ પ્રત્યેના કર્તવ્યની ભાવના અહીં પાછળ ધકેલાઈ જાય છે, વ્રતભંગની ચિંતા માત્ર ચિંતા જ ભાસે છે અને પ્રણયપરવશતા મુખ્યવર્તી બની રહે છે.

'જરા બાલાને બળતી બચાવો, સજન !' એ ગીત ગાતી પાખડી અહીં આવે છે અને એમા કાન્તિકુમારીની જીવનવ્યથાનું સૂચન છે, પણ ઇન્દુકુમાર એનાથી સતર્ક બનતો બતાવાયો નથી. એ કાન્તિકુમારી પ્રત્યેનું એક અદમ્ય આકર્ષણ માત્ર અનુભવી રહે છે. કાન્તિકુમારીને સંસારજ્વાલામાંથી બચાવવાનો કોઈ વિચાર એના મનમાં ઊગતો નથી. આ વિચાર એના મનમાં ઊગતો આલેખાયો

હોત તો એના આંતરસંઘર્ષને એક વિશેષ પરિમાણ મળ્યું હોત. પણ આ શક્યતાનો લાભ લેખકે પછીથી પણ ખાસ લીધો નથી એટલે ઇન્દુકુમારનો સંઘર્ષ વૈરાગ્યવ્રત અને સ્નેહાવેશ વચ્ચેનો સંઘર્ષ જ મુખ્યત્વે બની રહે છે અને એ એના ઉત્કટ રૂપમા આ બીજા પ્રવેશ સુધીમાં વ્યક્ત થઈ જાય છે.

પહેલા પ્રવેશની મુગ્ધ સ્વપ્નસેવી કુમારિકા ત્રીજા પ્રવેશમાં નિરાશાની ઊંડી ગર્તામાં ડૂબેલી દેખાય છે. વસંતપૂજન કરવા જેવીયે એના હૃદયની સ્થિતિ નથી. આનું કારણ એ છે કે પોતાનો માનસસ્વામી દેવ ક્યાંયે દેખાતો નથી અને કુલજનો એને પરણાવી દેવા મથી રહ્યા છે. બળતી બાલાનું આગલા પ્રવેશમાં પાખડીએ કરેલું વર્ણન અહીં કંઈક સાક્ષાત્ થતું લાગે છે. કાન્તિકુમારીની ઉત્કટ પ્રણયઝંખના, વિષમ જીવનસ્થિતિ સામેની એની અકળામણ, એનો ધૈર્યભ્રંશ, એના હૃદયમાં જન્મેલી ઘોર નિરાશા અને વ્યાપેલી શૂન્યતા એના ઉદ્ગારોમાંથી મર્મવેધક રીતે પ્રગટ થાય છે અને યશના દામ્પત્યઉલ્લાસને પડછે આ લાગણીઓ મુકાયેલી હોઈ ઓર મર્મવેધક બને છે. કાન્તિકુમારીની હૃદયવેદનાનું આ એવું તીવ્રતમ રૂપ છે કે એનું નિર્વહણ કરવું પછી મુશ્કેલ બની જાય.

પહેલા અંકના બાકીના પ્રવેશો ઇન્દુકુમારના બીજા પ્રવેશ સુધીના ચિત્રમાં ભાગ્યે જ કંઈ ઉમેરો કરે છે, પણ કાન્તિકુમારીના ચિત્રમાં થોડીક વિશેષ રેખાઓ પૂરે છે ખરા. તેમ છતાં એકંદરે એમાં નોંધપાત્ર ગતિ દેખાતી નથી. જેમકે ચોથા પ્રવેશમાં પ્રચલિત લગ્નવ્યવસ્થા સામેનો કાન્તિકુમારીનો પ્રકોપ એની વધુ ને વધુ વિષમ બની રહેલી જીવનસ્થિતિનો નિર્દેશ કરવા ઉપરાંત એના જાણે બળવાખોર બની બેઠેલા મનની છબી ઉપસાવે છે. જોકે નહાના-લાલને આવા કોઈ બળવો ઇષ્ટ નથી એટલે જયદેવ અહીં એની આગને કંઈક ઠારે છે અને પછીથી આવી આગ એના મુખમાંથી ભાગ્યે જ ઝરે છે. હા, કટુતા અને દોષદર્શન અવારનવાર વ્યક્ત

થાય છે ખરાં. યશના પ્રસન્ન દામ્પત્યની સાક્ષી બનેલી કાન્તિકુમારીનું આ દર્શન કેટલે અંશે સ્વાભાવિક છે એ જુદો પ્રશ્ન છે પણ અહીં કાન્તિકુમારીનો ભલે પ્રાસંગિક પણ લાગણીવિકાસ દેખાય છે એ ચોક્કસ. આ પ્રવેશમાં મુકાયેલ જયદેવ-પાંખડીનાં વૃત્તાંતો અને જરા અમથા નિમિત્તથી વહેવડાવેલી પાપ પુણ્ય-ઈશ્વરકૃપાની ફિલસૂફી મુખ્ય વિચારવસ્તુપ્રવાહની દૃષ્ટિએ આગંતુક જેવાં ભાસે છે.

જોગણની આપવીતી અને એનું ભારતદર્શન રજૂ કરતો પાચમો પ્રવેશ કશો નોંધપાત્ર ક્રિયાવિકાસ દર્શાવતો નથી એમાં ઇન્દુકુમાર જોગણ પાસે ગીતા ભણવા આવે છે એ હકીકત પ્રગટ થાય છે, કાન્તિકુમારીના દર્શને એને રોમાંચ થતો નિરૂપાય છે, પ્રમદાને હાથે કાન્તિકુમારીના કપાળે ચાંલ્લો આડો ચોડાય છે એમાં ભાવિ ઘટનાનું કદાચ સૂચન થાય છે—પણ આ બધાથી કશી આગળ ગતિ થતી નથી, અને આવી વીગતો જોગણની કથામાં ઢંકાયેલી જ રહે છે.

છઠ્ઠા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારીનો કુટુંબ સાથેનો વિચ્છેદ સ્ફુટ રીતે મુકાયેલો છે, પણ વધારે નોંધપાત્ર એ છે કે કુટુંબને માટે પણ એનું મન ઝંખે છે. અને સ્નેહી અને સગાંનું દ્વૈત એના મનને પાડે છે. આમ, કાન્તિકુમારીનો કંઈક લાગણીવિશેષ આ પ્રવેશમાં પડેલો છે. ઇન્દુકુમાર અહીં 'ત્હારા મુખડા ઉપર મુખડું કીયે ભવ માંડીશ?' એવી દેહસ્પર્શની આસક્તિ પ્રગટ કરે છે એ ધ્યાન ખેંચે છે પણ જોગનું જોમ એને ચડતું નથી, ચન્દ્ર મારફતે કાન્તિકુમારીને પોતાનો પૃથ્વીપો પાઠવે છે એમાં કશો નવો ભાવ નથી, બીજા પ્રવેશની જ આ મનોદશા છે.

સાતમો પ્રવેશ તો ત્રીજા પ્રવેશની ઝાંખી છાયા જેવો છે કેમકે એમાં પણ યશદેવીના દામ્પત્યોલ્લાસની સામે કાન્તિકુમારીની એકલતાની વ્યથાને મૂકવામાં આવી છે.

આમ પહેલા અંકમાં કાન્તિકુમારી અને ઇન્દુકુમારનું માનસ-

દર્શન અને લગ્નમીમાંસા ઘણા પ્રવેશોનું સંકલનસૂત્ર છે. પણ કાન્તિકુમારીના આંતર-જગતનો વિકસતો પરિચય અહીં આપણને થાય છે એટલો ઇન્દુકુમારનો થતો નથી. લગ્નમીમાંસાને કારણે જ આ અંકને ન્હાનાલાલે 'લગ્ન' એવું ઉપશીર્ષક આપ્યું જણાય છે. પણ લગ્નભાવનાનું ગાન એ તો આ નાટક આખાનો મુખ્ય તાર છે એટલે એક અંકને જ 'લગ્ન' એવું ઉપશીર્ષક લગાડવા સામે વાંધો ઉઠાવી શકાય. છેવટે, કાન્તિકુમારીની લગ્નભાવના અહીં વ્યક્ત થાય છે અને લગ્નવિષયક પ્રથમપહેલી સ્થાપનાઓ અહીં થાય છે એ રીતે આ ઉપશીર્ષકનો બચાવ કરવાનો રહે.

બીજા અંકમાં કાન્તિકુમારીના મનોભાવ થોડા વધારે ઊઘડે છે એ બાદ કરતાં ક્રિયાવિકાસ ભાગ્યે જ છે. પહેલા ચાર પ્રવેશો તો કાન્તિકુમારીને જ રજૂ કરે છે. પહેલા પ્રવેશમાં સાગરતીરે કૌમાર સંઘને સંસારવ્યૂહ શીખવતી કાન્તિકુમારીમાં પહેલા અંકની હારેલીથાકેલી બાળાને સ્થાને ધીરવીરકુમારીનાં દર્શન ક્ષણવાર આપણને થાય પણ એના ચરિત્રની આ પ્રાસંગિક રેખા છે. આ પ્રવેશને પણ કાન્તિકુમારીની વિરહની લાગણીઓના આલેખનથી અને સ્ત્રીપુરુષસંબંધ તથા વિરહ અંગેના ચિંતનથી ભર્યા વિના તો ન્હાનાલાલ રહ્યા નથી, જેમાં ભાગ્યે જ કશો ક્રિયાવિકાસ જોઈ શકાય.

બીજા પ્રવેશમાં યશભદ્રરાજની પ્રેમલીલાનાં ચિત્રો કાન્તિકુમારીને પૂર્વજીવનની સ્મૃતિ જગાડતાં અને એના વિષાદને ઘેરો બનાવતાં વર્ણવાયાં છે, પણ આ કલાપ્રયુક્તિ પણ પહેલા અંકમાં બે બે વાર વપરાઈ ચૂકેલી હતી, એટલે આમાં કશી નવીનતા લાગતી નથી.

ત્રીજા પ્રવેશમાં જોગણનું સંસારચિંતન, ઇતિહાસચિંતન રજૂ થયેલું છે એનું પ્રયોજન ન્હાનાલાલની વિચારસૃષ્ટિ અન્વયે જ તપાસવાનું રહે, એમાં કશો ક્રિયાવિકાસ નથી. માત્ર કાન્તિકુમારી 'સંસાર કે સંન્યાસ ?' એવો પ્રશ્ન પૂછે છે તેથી એની મનોવૃત્તિ કઈ તરફ ઢળી રહી છે એવું સૂચન થાય છે.

ચોથા પ્રવેશમાં પાછી કાન્તિકુમારી સંસાર સામેના બંડનો જરાક વિચાર કરે છે, પણ વળી નરમ બની 'એક પગે યાત્રા નહી થાય' એમ સમજી જગતની ઝાડીઓમા ઝંપલાવવા તૈયાર થાય છે, જાણે આત્મહત્યા કરવા તૈયાર થયેલી હોય એમ. કાન્તિકુમારી હવે જીવનના દિશાનિર્ણય માટે ઝઝૂમી રહી છે એમ આપણને લાગે છે અને એક પરાકાષ્ઠાની, આતુરતાની ક્ષણ ઊભી થાય છે, જોકે એને યોગ્ય નિર્વહણ તરત આવતું નથી.

પાંચમા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારીના રુદનની વાતથી આઘાત પામતા અને વિલાસની કથની જાણી સંસાર-સુધારણા માટે ઉત્તેજાતા ઇન્દુકુમારને આપણે જોઈએ છીએ, પણ આ કેવળ લાગણીની કક્ષા એ જ રહે છે, ઇન્દુકુમારના જીવનને એથી કંઈ ધક્કો લાગતો નથી. તેથી એમાં કશુ નવુ ભાસતુ નથી.

છઠ્ઠો પ્રવેશ તો ચર્વિતચર્વણ જેવો છે. એમાં કાન્તિકુમારીના એકલતા, ઝંખના, પ્રતીક્ષાના ભાવો પ્રગટ થાય છે, સંસારલગ્ન પ્રત્યે એ કોપ ઠાલવે છે અને તોયે કુટુંબીજનો જ્યાં મોકલે ત્યા જવા તૈયારી પણ બતાવે છે. આમાં કશો જ નવો ભાવતંતુ આપણા માટે નથી ભટ્ટરાજે રજૂ કરેલી આદર્શ લગ્નભાવનામા પણ કશું નવુ નથી.

સાતમો પ્રવેશ વિશિષ્ટ ઘટનાઓ લઈને આવે છે તે દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર છે. એમાં જોગણની આત્મસિદ્ધિ આલેખાય છે, જેની સાભિપ્રાયતા આપણે આગળ ચર્ચી ગયા છીએ. ઇન્દુકુમાર સંસારના દોજખનુ દર્શન કરે છે, વિક્ષુબ્ધ બને છે એ એક નવો અનુભવ છે, પણ આવા અનુભવનુ પણ કશુ પરિણમન ઇન્દુકુમારના જીવનમાં ન્હાનાલાલે આલેખ્યુ નથી. આ બતાવે છે કે ન્હાનાલાલ પોતાની કૃતિમાં સઘળી વસ્તુને કેટલી છૂટક રૂપે કલ્પે છે! અનુભવથી પાત્રમા ઉમેરો ન થાય ત્યારે કૃતિની અગતિકતા સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે.

આઠમા પ્રવેશમાં રાસમંડળમા ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીનું સાથે

હોવું એ પણ એક વિશિષ્ટ અનુભવ છે. પણ એનોયે કશો લાભ લેખકે ઉઠાવ્યો નથી. ન ઇન્દુકુમાર કે ન કાન્તિકુમારી આ પછીથી આ પ્રસંગને યાદ પણ કરે છે. કાન્તિકુમારી તો પોતે ઇન્દુકુમારને જોયો પણ ન હોય એમ વર્તે છે. ઇન્દુકુમાર ચાલ્યો જતાં કાન્તિ-કુમારી થોડી વાર માટે મૂર્છિત શી પડે છે, પણ એથી કંઈ આ પ્રસંગની સ્મૃતિ એના ચિત્તમાંથી જતી રહે એમ બને નહીં.

બીજા અંકને લેખકે 'રાસ' એવું ઉપશીર્ષક આપ્યું છે તે એના છેલ્લા પ્રવેશને અનુલક્ષીને જ લાગે. પણ એ પ્રસંગ, ઉપર કહ્યું તેમ, કશો પરિણામજનક ન બનતો હોય, આખાયે નાટકમાં ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારી વચ્ચે જે સંતાકુકડી ચાલ્યા કરે છે તેના જેવો જ, એક અવિશિષ્ટ પ્રસંગ બની રહેતો હોય તો એને લક્ષમાં રાખી આખા અંકનું નામાભિધાન કરવામાં ઔચિત્ય કેટલું ?

ત્રીજા અંકનો આરંભ આનંદ ભગત એ નવા પાત્રના ઉમેરણથી થાય છે. પણ એ પાત્ર નાટ્યવસ્તુમાં એટલું બધું અનિવાર્ય નથી એ આપણે કહી ગયા છીએ. જે મંદિરનો ઇન્દુકુમાર મહંત થવાનો છે એનું ચણતરકામ અહીં ચાલી રહ્યું છે એ દૃષ્ટિએ આ પ્રવેશ મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહને ઉપકારક છે એમ કહી શકાય, પણ એ ઉપકારકતા સ્થૂળ કોટિની છે. માત્ર કાન્તિકુમારી રોજ સંધ્યાએ આવી આરત પોકારે છે એનો નિર્દેશ એની ઘેરી, અતિ ઘેરી બનતી જતી લાગણીનો સંકેત કરે છે.

બીજો પ્રવેશ યશનાં વિરહભાવ, પ્રતીક્ષાભાવના મધુર ચિત્રો આપે છે. એમાં દામ્પત્યપ્રેમના બધા રંગો આલેખવાની ન્હાનાલાલની પ્રતિજ્ઞા સિવાય બીજું કશું દેખાતું નથી. મુખ્ય નાટ્યક્રિયાનો એમાં કશો વિકાસ નથી.

ત્રીજા પ્રવેશમાં પોતાના દેહદેશે સંસાર સળવળ્યાની કાન્તિકુમારી-ની કબૂલાત કંઈ નવી લાગે તેવી નથી, પણ ફૂલની પરબ એ સંકેલી લે છે એ વાત ઘણી નોંધપાત્ર છે. ઇન્દુકુમારની આશા એ ને રહી

નથી એવું આ પરથી સૂચવાય છે અને 'દોરીશ-પ્રેરીશ ત્યહાં જઈશ' એમ ભાભીને કહેતી કાન્તિ જાણે હાર સ્વીકારી સંસારને શરણે જતી હોય એમ લાગે છે.

પણ ચોથા પ્રવેશમાં પાછી કાન્તિકુમારી જોગણને 'માજી હું યે જોગિયો ધારું તો?' એમ પૂછે છે એ બતાવે છે કે કાન્તિકુમારી હજુ જીવનદિશાના નિર્ણય અંગે ઝંઝાવાતમાં ફસાયેલી છે. કાન્તિકુમારીની આ મનોદશા બીજા અંકમાં પણ આલેખાયેલી હતી, અહીં હવે એ આત્યંતિક કોટિએ પહોંચેલી લાગે, પણ આ કોઈ નવો ફણગો નથી. ચોથા પ્રવેશમાની જોગણની વસંતચર્ચાનું મૂલ્ય ન્હાનાલાલના જીવનવિચારને અંગે છે, નાટ્યવસ્તુના વિકાસમાં તો એ અવરોધરૂપ છે.

પાંચમા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારી જોગિયારંગી સાળુડે દેખાય છે એ ચોથા પ્રવેશની વાતનો પડઘો છે. પણ એ કંઈ જોગણ બની ગઈ નથી એટલે આ વાતનું ખાસ મૂલ્ય રહેતું નથી. અહીં ઇન્દુકુમાર સાથેના બાળપણનાં સ્મરણો આલેખાય છે. લગ્નચર્ચા થાય છે પણ એ તો બધું ચર્વિત-ચર્વણ જ છે. પાંખડી ઇન્દુકુમારના વ્રતની વાત કરી, એ વ્રતને લીધે એ સંતાય છે એવો ખુલાસો કરે છે ત્યારેયે કાન્તિકુમારીની મનોદશામાં કોઈ નોંધપાત્ર ફેરફાર થતો નથી એ આશ્ચર્યજનક છે. લેખકે કાન્તિકુમારીની મનોદશાની એક જ દિશા આગ્રહપૂર્વક પકડી રાખી છે એમ લાગે છે.

છઠ્ઠા પ્રવેશમાંનું કાન્તિકુમારીનું પતન પણ આ હકીકતનું જ સમર્થન કરે છે. કાન્તિકુમારીની પ્રણયઝંખના ગમે તેટલી તીવ્ર હોય, નાસી જઈને ગમે ત્યાં પોતાનું જીવન જોડવા પણ એ ઉદ્યત થઈ હોય, તોપણ લગ્નબાહ્ય સંબંધમાં તો એ ન જ ફસાય. તેમાંયે ઇન્દુકુમારના વ્રતની અવધિ એ જાણતી હોય તો-તો એટલો સમય ધૈર્ય દાખવવું એને માટે અશક્ય ન જ બનવું જોઈએ. આ છઠ્ઠા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારીના જે વિચારો અને મનોદશા પ્રગટ થાય છે એમાં કાંઈ નવું

નથી પણ ઘટના અસાધારણ મહત્ત્વવાળી અને નાટકના વસ્તુપ્રવાહને જબરો વળાંક આપનારો છે.

છઠ્ઠા પ્રવેશ પછી કાન્તિકુમારી તો રંગભૂમિ પર આવતી જ નથી જે કંઈ બની ગયું એનાથી એ ભારે આઘાત પામેલી દશામાં છે એવો ઉલ્લેખ આવે છે. જોગણ એને પોતાની સાથે લઈ જાય છે એમાં જ એનું સાંત્વન છે. પણ છઠ્ઠા પ્રવેશ પછી ઇન્દુકુમારનો ચૈતસિક આંદોલનો વધારે નોંધપાત્ર બને છે. સાતમા પ્રવેશમાં એ મહંતપદ તો સ્વીકારી લે છે પણ આત્માની પાંખ ઊડી ગયાની પ્રતીતિ કરે છે અને જોગણે એનું આશ્વાસન કરવું પડે છે. પણ એનો ઉદ્વેગ ઓછો થયો નથી એ આઠમો પ્રવેશ બતાવે છે. અહીં એ પોતાનું જીવન શૂન્ય થયેલું અનુભવે છે. મહંત થઈ મંદિરમાં પુરાવાનું એને ગમતું નથી એ એના માનસનો એક વિલક્ષણ ફણગો છે. એની વિશાળ માનવતાવાદી દૃષ્ટિ એમાં દેખાય છે. કાન્તિકુમારી પ્રત્યે ઇન્દુકુમારનું શું કર્તવ્ય હોઈ શકે એ જુદી ચર્ચા માગે એવો પ્રશ્ન છે, પણ અહીં ઇન્દુકુમાર સ્વસ્થતાથી એનો વિચાર પણ કરતો જોવા મળતો નથી. જોગણ જે દૃષ્ટિબિંદુથી ઇન્દુકુમારને મહંતાઈનો અંચળો પાછો સ્વીકારવા સમજાવે છે એ ઇન્દુકુમારના અત્યાર સુધીના વિશ્વોદ્ધારનાં સ્વપ્નો સાથે મેળમાં છે એમ કહી શકાય, પણ કાન્તિકુમારીના જીવનની વાસ્તવિક સમસ્યાનો કોઈ વાસ્તવિક મુકાબલો કરવા ઇન્દુકુમાર પ્રવૃત્ત થતો નથી એ હકીકત છે. લેખકને ઇષ્ટ માર્ગે જ જાણે નાટક ગતિ કરે છે.

મહંતાઈના પુનઃસ્વીકાર છતાં ઇન્દુકુમાર કાન્તિકુમારી પ્રત્યેની અંગત આસક્તિથી સાવ મુક્ત બન્યો નથી એ નવમો પ્રવેશ બતાવે જ છે પાખંડી એની પાસેથી કાન્તિકુમારીનું સ્મરણ સાચવતું રતનમાદળિયું માગી લઈને એને આસક્તિના એ બંધનમાંથી પણ છોડાવવાનો પ્રયાસ કરે છે આમ, ઇન્દુકુમાર લેખકને ઇષ્ટ એવા આત્મવિકાસને માર્ગે વળે છે. ઇન્દુકુમારના યજ્ઞમય જીવનનો આ આરંભમાત્ર છે. એટલે તો આ પ્રવેશને લેખકે 'પૂર્ણાહુતિ કે આરંભ?'

સંસ્કૃતિનુ ભાવિદર્શન કરાય, વસંતધર્મનાં સૂત્રોમાં મહત્ત્વનાં જીવન-સૂત્રો આવરી લેવાય તેા આ બધું આગંતુક જ લાગે એમાં નવાઈ નથી.

નાટકનાં ભાવના વિચાર-નિરૂપણની એક વિશેષ મુશ્કેલી એ છે કે એમાં ઘણીબધી પુનરુક્તિ છે. લગ્નભાવના પણ પહેલા અંક પછી કશી જ તાજગી બતાવતી નથી. કાન્તિકુમારી કે પ્રમદા કે યશ કે ભટ્ટરાજ જ નહીં, જોગણ અને જયદેવ પણ પ્રેમ કે લગ્ન એટલે શું એ સમજાવવા બેસી જાય છે. ન્હાનાલાલના વિચારેામાં એવી ગહનતા કે જટિલતા નથી કે એ આવેા પ્રસ્તાર સહી શકે.

ટૂંકમાં, ન્હાનાલાલને વિચારેાને પરસ્પર અને વિચારેાને પરિ-સ્થિતિ કે પાત્ર સાથે ગૂંથવાનુ ખાસ ફાવ્યું નથી, તેમ વિચાર-વિકાસનેા કેાઈ ક્રમ પણ એમની પાસે નથી. વિચારનાં ઘણાંબધાં પાસાં એક સાથે જ રજૂ થઈ જતા હેાય છે. એટલે આમાંનું ઘણું-બધું નાટકના અનુભવની બહાર રહી કૃતિને સુવિચારેાના સંગ્રહ તરફ લઈ જવામા ભાગ ભજવે છે.

*

પાત્ર, જીવનક્રિયા કે અનુભવ, ઇષ્ટ ભાવના કે વિચારેાની દુનિયા – કશા પર અવ્યગ્ર લક્ષ ન રહેવાને લીધે 'ઇન્દુકુમાર'નુ વસ્તુસં-વિધાન વીખેરાઈ ગયુ છે એવી છાપ પડે છે.

પરિશિષ્ટ

'ઇન્દુકુમાર'ના ત્રણ અંકના કુલ ૨૪ પ્રવેશેામા ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારીની ઉપસ્થિતિ અને ઉક્તિપંક્તિઓ નીચે પ્રમાણે જોવા મળે છે

અં./પ્ર.	ઇન્દુ.	કાન્તિ	અં./પ્ર.	ઇન્દુ.	કાન્તિ.
૧/૧	૧૫૬	૧૨૧	૧/૫	૨૪	૩૨
૧/૨	૨૭૯	૪	૧/૬	૧૨૩	૯૩
૧/૩	—	૧૩૫	૧/૭	—	૧૩૬
૧/૪	—	૫૩	૨/૧	—	૨૪૮

૨/૨	—	૧૯૪	૩/૨	—	૭૦
૨/૩	—	૨૪	૩/૩	—	૫૬
૨/૪	—	૧૧૫	૩/૪	૨	૧૯
૨/૫	૧૧૫	—	૩/૫	૨	૨૩૩
૨/૬	—	૯૮	૩/૬	—	૧૧
૨/૭	૧૪૯	—	૩/૭	૧૧	—
૨/૮	૨૫	૪૩	૩/૮	૧૮૯	—
૩/૧	—	૨૪	૩/૯	૩૭	—
				૯૬૨	૧૭૧૫

અ. ૧ પ્ર. ૨ અને અં. ૩ પ્ર. ૧મા કાન્તિકુમારીની સંભળાતી ગીતપંક્તિઓની જ છે. અ. ૧ પ્ર. ૫ તથા અં. ૩ પ્ર. ૪ અને ૫માં ઇન્દુકુમાર પાછળથી થોડી વાર માટે જ આવે છે.

[ગુજરાત યુનિવર્સિટી યોજિત ન્હાનાલાલ શતાબ્દી વ્યાખ્યાનમાળામા બોલાયેલું, ૧૯૭૮, પ્રકાશિત 'બુદ્ધિપ્રકાશ', ફેબ્રુ તથા માર્ચ ૧૯૭૮ અને 'ન્હાનાલાલ શતાબ્દી ગ્રંથ', સંપા. પ્રા. અનંતરાય રાવળ વગેરે, ૧૯૭૮]

રામ તક જતી કરે છે અને બીજા લેખકો જ્યાં વર્ણનમાં વહી જાય ત્યાં ગોવર્ધનરામ આવશ્યક સંક્ષિપ્ત વર્ણનનો જ આશ્રય લે છે, પણ આનો અર્થ એવો નથી કે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'મા વર્ણનોની સ્થિતિ અસંતોષકારક છે કે ગોવર્ધનરામ પાસે વર્ણનની વિશિષ્ટ શક્તિ નથી. 'સરસ્વતીચન્દ્ર'મા સંક્ષિપ્ત વર્ણનકલિકાઓ તો ઠેરઠેર વેરાયેલી નજરે પડે છે અને ઓછાવત્તા લાંબા વર્ણનો પણ ઠીકઠીક મળે છે. એ સર્વમા ગોવર્ધનરામની સમર્થ સર્જકપ્રતિભાનો આપણને પરિચય થયા વિના રહેતો નથી.

ગોવર્ધનરામના વર્ણનોની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ નોધવી જોઈએ એક તો, વર્ણનો પાછળ રહેલી એમની હેતુલક્ષી દૃષ્ટિ. આપણે હમણાં જોયુ તેમ ગોવર્ધનરામની દૃષ્ટિએ કથા અને માનવચરિત્ર મુખ્ય છે. વર્ણનો સાધનભૂત છે. એટલે વર્ણનરસને ખાતર આવેલા વર્ણનો ગોવર્ધનરામ પાસેથી ભાગ્યે જ મળે છે. વર્ણનો કથાવાસ્તવના એક ભાગ તરીકે, પરિસ્થિતિને ઉઠાવ આપવા માટે કે નિરૂપવા ધારેલા પાત્રમાનસની અનુકૂળ કે પ્રતિકૂળ ભૂમિકા રૂપે આવતા હોય છે અને વર્ણનો જે રીતે થાય છે એમા આવાં પ્રયોજનની પ્રેરણા પણ જોઈ શકાય છે.

ગોવર્ધનરામના વર્ણનોમા શૈલીવૈવિધ્ય પણ જોવા મળે છે. એકાદ લીટીની વર્ણનકલિકાથી માડીને થોડાક પાનાં સુધી વિસ્તરતાં વર્ણનો આપણને મળે છે, તેમ સાદી વીગતોથી રચાયેલા આલેખો જેવા તેમજ અલંકારની સહાયથી થયેલા કલ્પનામંડિત ચિત્ર જેવાં વર્ણનો પણ મળે છે. આ શૈલીભેદ પણ પ્રસંગ પ્રયોજનભેદે નીપજતો જોઈ શકાય છે તેમજ એમા ગોવર્ધનરામની વર્ણન પ્રત્યેની દૃષ્ટિ પણ પ્રગટ થાય છે.

'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી મહાકથામા વર્ણનવિષયોની ખામી ન હોય. ગોવર્ધનરામની કલમે પણ અનેક વર્ણનવિષયો ચડે છે, છતાં બાણની પેઠે એમણે આખા ઇન્દ્રિયજગતને ઉચ્છિષ્ટ કરી નાખવાનું

ઇચ્છયું નથી, ઊલટું એમની કેટલીક પસંદગીઓ છે એવું પણ દેખાઈ આવે છે.

હવે આપણે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નાં વર્ણનોને વિષયવાર તપાસીએ.

નિત્યમનોહર પ્રકૃતિ જેવો વર્ણનોચિત વિષય કવિઓને મન ભાગ્યે જ બીજો કોઈ હશે. ગોવર્ધનરામને પ્રકૃતિનો નિજી અનુભવ હતો. નાનપણમાં એમણે નડિયાદથી મુંબઈ જવા માટે ગાડાની, ટ્રેનની અને વહાણની એમ ત્રણત્રણ જાતની મુસાફરીની મજા માણી હતી, વકીલાતના વ્યવસાય અંગે ગુજરાતના ઘણા પ્રદેશો એ ખૂંદી વળ્યા હતા અને પ્રકૃતિગાન સમા વેદો અને ઉપનિષદોના એ નિત્ય પાઠક હતા. એ ગોવર્ધનરામ પ્રકૃતિનાં ભવ્યવિરાટ લલિતકોમળ સ્વરૂપોને નિરૂપવાની તક જતી કરે તો જ નવાઈ. પ્રકૃતિની વિવિધ અવસ્થાઓ ને એના પણ વિશિષ્ટ રૂપો ને ભાવો 'સરસ્વતીચન્દ્ર'માં નોંધપાત્ર બને એ રીતે આલેખાયા છે.

પ્રકૃતિની સઘળી અવસ્થાઓમાંથી પ્રાતઃકાળની સૃષ્ટિ ગોવર્ધનરામને વિશેષ પ્રિય હોય એમ લાગે છે. 'સરસ્વતીચન્દ્ર'માં પ્રાતઃકાળનાં ત્રણચાર નાનામોટાં વર્ણનો આવે છે. અને તે બધાંમાં વિશિષ્ટ રેખાઓ ને કલ્પનારૂપોને ઉઠાવ આપવાનું થયું છે. પ્રાતઃકાળના ઉઘાડથી માંડીને સૃષ્ટિ પરની એની વ્યાપક અસર સુધીની એની જુદીજુદી રૂપછટાઓ બારીક વીગતોથી અને વિસ્તારપૂર્વક વર્ણવાતી અહીં આપણે જોઈએ છીએ. પ્રભાતના ઉઘાડનું વર્ણન એક વખત લેખક, જાણે પ્રાતઃકાળ પૂર્વદિશાના આકાશમાં અંધકારે ભીડેલાં કમાડ ઉઘાડતો હોય અને એના હાથના નખનાં તેજકિરણો બે કમાડ વચ્ચેની તડમાંથી પ્રસરતાં હોય (૧ ૨૦૫) એવી સાદી ગ્રામ્ય કલ્પનાથી કરે છે, તો બીજી વખતે "રૂપેરી તેજનો ચણિયો પૂર્વદિશા પગની પાની આગળથી પહેરવા માંડતી હોય" (૩ ૪) અથવા-તો "રાત્રિએ તારાટપકીવાળું એક વસ્ત્ર પહેરી સૂઈ રહેલી આકાશનારીએ . વસ્ત્ર ધવા માંડ્યું" (૩ ૯) હોય – એવી અવનવી શૃંગારી કલ્પનાઓથી

કરે છે. નવા અને આકર્ષક અલંકારોથી મંડિત આ પ્રભાતોદયનાં વર્ણનો કરતાં પ્રાતઃકાળની સૃષ્ટિનું – પ્રાતઃકાળે સૃષ્ટિ જે 'અવનવી સામગ્રી'થી ભરાઈ જાય છે તેનું વર્ણન આવું જુદું પડી જાય છે. એ અલંકારોથી લદાયેલું નથી, છતાં એમાં એક જાતની તાઝગી, મનને ભરી દે તેવી, રમણીયતા છે. લલિતકોમળ પ્રકૃતિનું ગાન એમાં વિસ્તારથી અને લયબદ્ધ ગદ્યમાં થયું છે

"અંધકારનો પડદો ઊપડી ગયો, તેમાંથી જગતના ચિત્રવિચિત્ર નાટકીય પાત્રો દૃષ્ટિમર્યાદામાં એકદમ ઊભરાવા લાગ્યાં. લાલ, પીળા અને ધોળા નાનામોટાં ફૂલોને ધારણ કરનાર નાનામોટા લીલા છોડવા માર્ગની બે પાસ આઘાપાછા રહી પવનની ધીમી લહેરમાં નાચવા લાગ્યા. ક્ષિતિજના છેડામાં તથા આસપાસ મોટાનાના ઝાડો એક-બીજાના ખભા ઉપર ડોકિયાં કરી, ઊગનાર સૂર્યના સાજનની વાટ જોવા લાગ્યાં. જગતના ક્રૂર પ્રાણીઓ સંતાઈ ગયાં તેને સ્થાને પક્ષીઓની કોમળ જાતિઓ ઝાડો પર ઊડાઊડ કરવા લાગી

મળસકું થયું, અંધારું ગયું અને રથના પડદાઓ ભેદી, આંખનાં પોપચામાં પેસી, પવનની લહેરે અને તડકા વગરના તેજે કુમુદની આંખો ઉઘાડી." (૨ ૨૦૭)

પ્રાતઃકાળની સૃષ્ટિનું આ મોટા પટવાળું અને ભર્યુંભર્યું ચિત્ર છે. બીજું એક ગણતર રેખાઓવાળું મર્યાદિત પટનું નાનકડું ચિત્ર જુઓ :

"માથે ચૈત્રી પ્રાતઃકાળનો સૂર્ય, પર્વતના ઊંચામાં ઊંચા ભાગના પવનની ઉત્સાહક લહેરો, આસપાસની નેત્રને શીતળ કરનારી ને રમણીય લીલીછમ લીલોતરી, વચ્ચેવચ્ચે તપ કરવા બેઠેલા જટાધર વૃદ્ધ યોગીઓ જેવા કાળા ખડકો, સામે દૂર સમુદ્રની ઝીણી આકાશમાં મળી જતી જળરેખા " (૪ ૮૦૩)

પ્રભાતનું આ ચિત્ર સુન્દરગિરિના વિરક્તિભર્યા અને આધ્યાત્મિક વાતાવરણને અનુરૂપ નથી લાગતું ?

પ્રાત:કાળ જેમને કદાચ વધુ પ્રિય છે એ ગોવર્ધનરામ, કાકાસાહેબથી વરસો પહેલાં, 'બપોરનુ કાવ્ય' પણ આપે છે. આ 'કાવ્ય', વળી, બપોરના સગીતને વર્ણવતું હોવાથી એ 'સંગીત-કાવ્ય'ના નામને પણ પાત્ર છે. ઉનાળાની ધખધખતી બપોર, એ બપોરના સમયે પ્રાણીસૃષ્ટિની અવસ્થા, ઊંઘે ઘેરાતો સરસ્વતીચન્દ્ર અને તેના તનમન પર પડતી બપોરના આ સમગ્ર વાતાવરણની અસર – આ બધું ગોવર્ધનરામ એવી વિશિષ્ટ બારીક તાદૃશ રેખાઓથી ચિત્રિત કરે છે કે એને માત્ર અવલોકનનું નહીં, અનુભૂતિનુ અને કેવળ અનુભૂતિનું પણ નહીં, પ્રતિભાનું પરિણામ માનવું પડે. આપણે એ વર્ણનને ટૂંકાવીને જોઈએ :

"પાછળ કપાતોતપાતો માર્ગ મીંચાયેલી આંખમાં લાંબી નળ જેવો લાગ્યો અને તેમાં ધૂળના રંગના વચ્ચેવચ્ચે ભડકાવાળા લાંબા આકાર લબાતા લાગ્યા બળદ હાંકતા ગાડીવાનના ડચકારા,... સળગતા ભડકા જેવા આકાશમાં ઊડતાં સમળાઓ અને સમળીઓની લાંબી કઠોર ચીસો, સૂડીથી કપાતાં લક્કડિયા સોપારી જેવા અચિંતા કાન પર ભચકાતા 'કાકા' શબ્દ,... ચકલીઓના ઝીણા ચીચીકાર, કોણ જાણે ક્યાં સંતાઈ રહેલાં અંધ ઘુવડના ગેબી અને ભયંકર પોકાર, ઝાડ પર ખસતી કૂદતી ખિસકોલીઓના ઉષ્મ પ્લુત સીકાર, અને ગાડામા ઘડીએઘડીએ ભરાતા ઝાંખરાના ઉઝરડા : આવાઆવા અગણિત શબ્દો કર્ણસ્વપ્નો રચવા લાગ્યા. જેમ તાપના ભડકા ઓઢેલું ધોતિયુ અને મીચાયેલી પાંપણોને ભેદી અકળાતી કીકીઓમાં દાખલ થતા હતા અને ઓઢેલા વસ્ત્રને ભેદી ઉષ્ણતા ત્વચાને પરસેવા-થી નવડાવતી હતી, તેમ જ આ સર્વ સ્વર સૂવા ઇચ્છતા કાનને ઊંઘવા દેતા ન હતા." (૧ ૩૬૫)

કાકાસાહેબ તો પ્રેમચિત્ર દોરવામાં માને છે. અહીં તો ઉનાળાની બપોરનું વાસ્તવિક કઠોર ચિત્ર છે. આ વર્ણન વાંચતાં ગોવર્ધનરામના ગુરુ ભવભૂતિનુ 'ચડી ગયેલા દિવસ' (કઠોરીભૂત:

દિવસ.)નું વર્ણન[2] યાદ આવે. પણ ભવભૂતિ ઝાડના છાયાવાળા ભાગમા રહી જીવડાઓ એની છાલ કોરતા હોય છે એવી ઝીણી વીગતોથી અને વૃક્ષો જાણે ગોદાવરીને ફૂલોની અર્ચના કરતા હોય છે એવી રમ્ય કલ્પનાથી બપોરનુ એક સ્વતંત્ર ચિત્ર સર્જે છે. ગોવર્ધનરામે એક માનવપાત્રને – સરસ્વતીચન્દ્રને કેન્દ્રમાં રાખી એની ઇન્દ્રિયોથી, એના જ્ઞાનવ્યાપારથી ઝિલાતા બપોરના વાતાવરણનુ ચિત્ર સર્જ્યું છે. તન્દ્રાવસ્થામાં પડેલા માણસના ચિત્તવ્યાપારોનું અહી લાક્ષણિક ચિત્ર છે અને અવાજનો – 'કર્ણસ્વપ્નો'નો દોર ચિત્રને એક સંઘટન અને પ્રભાવ પૂરા પાડે છે. એમા ઝાંખરાના ઉઝરડાના અવાજને પણ લેખક ભૂલ્યા નથી એ એમની સર્વગ્રાહી દૃષ્ટિ બતાવે છે.

સવાર અને બપોરનાં આવાં વીગતસભર વર્ણનો આપતા ગોવર્ધનરામ પાસેથી સંધ્યાનુ એવુ કોઈ વર્ણન આપણને મળતુ નથી. "ગામ બહાર આઘે ઊંચા ઝાડના શિખર ઉપર સૂર્યના કિરણ પાછા પગલા ભરતા જણાતા હતા" (૨ ૧૫૭) એવુ એક નાનુ ગતિમય ચિત્ર માત્ર મળે છે.

એ જ રીતે પ્રભાતના ઉઘાડનાં જેવા ઉપમાદિ અલંકારોથી વિભૂષિત રાત્રિના આગમનના વર્ણનો આપણને ગોવર્ધનરામની કલમેથી નથી મળતા. રાત્રિના આગમનને વર્ણવવા ક્યારેક એ "ચારે પાસ અંધકારની પછેડી પથરાવા લાગી" (૨ ૧૫૭) એવા ચીલાચાલુ રૂપકનો આશરો લે છે, ક્યારેક એ "ચંદ્રલેખા પણ બીને સંતાઈ ગઈ અને વાઘ જેવો અંધકાર વિશ્વ ઉપર ફાળ મારી કૂદી પડ્યો" (૨ ૧૮૦) એવી ભયાવહતા નિર્દેશતી પણ સ્થૂળ કહેવાય એવી

૨. કણ્ડૂલદ્વિપગણ્ડપિણ્ડકષણોત્કમ્પેન સંપાતિભિ-
ર્ઘર્મસ્રંસિતબન્ધનૈઃ સ્વકુસુમૈરર્ચન્તિ ગોદાવરીમ્ ।
છાયાપસ્કિરમાણવિષ્કિરમુખવ્યાકૃષ્ટકીટત્વચઃ
કૂજત્કલાન્તકપોતકુક્કુટકુલાઃ કૂલે કુલાયદ્રુમાઃ ॥
('ઉત્તરરામચરિત', ૨ ૯)

કલ્પના કરે છે, તો ક્યારેક એ "સર્વ સૃષ્ટિ ઉપર.. ચાંદની પથરાતી હતી – બિડાતી હતી. થોડી વારમાં એ બિડાઈ જ ગઈ અને દિવસ દબાઈને બે પડની વચ્ચે થઈને બહાર નીકળી ગયો. . " (૪ ૬૩૪) એવું બેઢંગ અને ક્લિષ્ટ વર્ણન પણ આપે છે જંગલ અને અંધારી રાતના ભયાનકરસભર્યા વર્ણનની શરૂઆતમાં "ઝાંખી દૂબળી ચંદ્ર-લેખા પણ વિશાળ આકાશના એક ખૂણામાં ઊગી, ઊગતાં વાર જ જગતના એ દેખાવથી ત્રાસી અસ્તાચળની ઊંડી ગુફામાં ભરાઈ જવાનું કરતી હતી" (૨ ૧૦૯) એવું બીજની ક્ષણજીવી ચંદ્રલેખાનું જે વર્ણન છે તે કશા કલ્પનાના ચમત્કારવાળું નથી, પણ બીજના ચંદ્રની સ્થિતિ એ યથાતથ વર્ણવે છે અને તેમાં આવી રહેલા ભયાનક વાતાવરણની એંધાણી છે.

રાત્રિ પડવાની ક્ષણને ગોવર્ધનરામ, આમ, શબ્દબદ્ધ કરવા જાય છે પણ એમા એમને યશોદાયી સફળતા મળતી નથી, પણ જામેલી રાત્રિનાં વારતવરંગી કે અલંકારગ્રથિત નાનકડાં ચિત્રો આપતી વર્ણનકણિકાઓ તો 'સરસ્વતીચંદ્ર'મા નોંધપાત્ર પ્રમાણમા દેખાય છે. એમાં એક ઠેકાણે ગોવર્ધનરામે આકાશને ચંદ્રની સખી ગણાવતી એક નૂતન રસિક કલ્પના કરી છે "શરદ ઋતુએ તારા રત્નોથી, શ્વેત મેઘામ્બરથી આકાશસખીને શણગારી હતી અને ચંદ્રમા આ સજ્જિત નાયિકા સાથે નિરંકુશ વિહાર કરતો હતો." (૧ ૧૧) રજનીને ચંદ્રની પ્રિયતમા ગણાવતી આપણી રૂઢ કલ્પનાથી આ કલ્પના કેવી સરસ રીતે જુદી તરી આવે છે અને એમાં સાયવય રૂપકનો કેવો સૂઝભર્યો ઉપયોગ થયો છે! બીજે એક ઠેકાણે આવતી "નેજરની ચન્દ્ર નભકંદ શું બાઝી ચાલે" (૨ ૩૮) એ પંક્તિમાં જાણે ચન્દ્રના ઉપર કહેલા વિહારનું જ એક દૃશ્ય રજૂ થયું છે. 'સ્ત્રીના અંગને ન ઢાંકે, ન પ્રત્યક્ષ કરે એવી ઝીણી મલમલની મોટી ચાદર પેઠે સૃષ્ટિ ઉપર ચંદ્રિકા પથરાતી હતી" (૪ ૪૮૬) એ ચાંદનીનું શૃંગારરસિક વર્ણન ને "માત્ર પવન કંઈક વૃક્ષોનાં પાત્રોમાં ઝીણા

શબ્દ કરતો હતો, એકલા તારાઓ ઝીણી દૃષ્ટિ કરી જોતા હતા' (૩ ૩) એ રાત્રિની નિસ્તબ્ધતાનું સંક્ષિપ્ત પણ ભાવવાહી વર્ણન – એ વર્ણનો સાદગીભર્યા પણ ચિત્તાકર્ષક છે

રાત્રિના આ સંક્ષિપ્ત વર્ણનો તે એની રમ્યતાના વર્ણનો છે. ગોવર્ધનરામે રાત્રિની કરાલતાને પણ અવગણી નથી. સરસ્વતીચંદ્ર જંગલમાં પડ્યો હોય છે તે વખતની રાતનું વર્ણન તો એક બિભીષિકા જેવું છે. રાત્રિની માદક, ઉન્માદક, તેમજ માયાવી અસરને તથા રાત્રિના એક સજીવ સર્વગ્રાહી સ્વરૂપને ગોવર્ધનરામ બલિષ્ઠ ગદ્યમાં અને ઉક્તિવૈચિત્ર્યથી તાદૃશ કરે છે. થોડોક ભાગ આપણે જોઈએ .

"રાત્રિ સંસારના સુખદુઃખની ચેતના નષ્ટ કરી, નિશ્ચેતન જેવી પૃથ્વીના એક છેડાથી બીજા છેડા સુધી વ્યાપી રહી જડ જેવી ઊભી રહી, કર્તવ્ય-અકર્તવ્યનું, યોગ્ય અયોગ્યનું ભાન નષ્ટ કરી, મુકુટ ધારણ કરનારાઓને સ્ત્રીવશ કરી, પંડિતોને બુદ્ધિહીન નિદ્રાવસ્થામાં નાખી, બ્રહ્મચર્ય અને અન્યરતના વ્રતસ્થ પુરુષોને સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં ગમાડી, સ્થળેસ્થળે મૂર્ખચેષ્ટા કરી રહી, કાળાગ્નિની ભડભડ બળતી અજરામર એકાંત અને ભયંકર ચિતાના મુખમાં ખવાવા લાગી, શૂન્ય જેવા દશે દિશામાં વ્યાપતા અંધકારના અદૃષ્ટ અવયવો-માં કલ્પનાની પેઠે ભરાઈ મચી રહેલા જંગલો, પર્વતો, નગરો અને પ્રાણીઓના અંતર્ગત ઠઠ્ઠાઠને આંખ મીંચી જોઈ રહેતી હોય, તે મહાસ્વપ્નમાં ને સ્વાનમાં જ સિંહ વાઘ વગેરેની ભયંકર ગર્જનાઓ સ્રવતી હોય, તેમ સુષુપ્તિના સમયે જાગૃત સંસ્કારોમાં પ્રવાહપતિત થઈ ગઈ" (૩ ૧૮૧)

શબ્દ, વાક્યલય અને કલ્પનાના ત્રણેના અસાધારણ સામર્થ્યની પ્રતીતિ કરાવતું આ વર્ણન ગોવર્ધનરામનું એક યશોદાયી સર્જન છે. રાત્રિના આ વર્ણન સાથે એ સમયના વનનું વર્ણન જોડાયેલું છે અને એ બન્ને મળીને 'સરસ્વતીચન્દ્ર'નું એક આખું પ્રકર

રચે છે આ પ્રકરણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'નું જ નહીં, ગુજરાતી સાહિત્યનું પણ એક મહિમાવંત પ્રકરણ છે એમાં ગોવર્ધનરામની વર્ણનશક્તિનો આપણને અભિભૂત કરી દેતો ઉદ્રેક જોવા મળે છે. તે ઉપરાંત એ પ્રકરણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કથારચનામાં એક અનન્ય અનુભવનું પ્રતીક અને તેથી પરાકાષ્ઠાનું સ્થાન બનીને આવે છે. જંગલ અને અંધારી રાતનું આ વર્ણન સરસ્વતીચંદ્રના મનમાં ચાલી રહેલા ઉગ્ર ઘમસાણના પ્રતિરૂપ જેવું છે તેમ મૃત્યુ પહેલા મૃત્યુનો અનુભવ કરવા નીકળેલા સરસ્વતીચંદ્રને મૃત્યુ પામ્યા વિના મૃત્યુના હૃદયભેદક અનુભવની સંનિકટ મૂકી આપવા યોજાયેલું છે. આ અનુભવ આગળ અનુભવાર્થી સરસ્વતીચંદ્રના સર્વ અનુભવાર્થ જાણે પૂરા થાય છે અને એક જુદી જ માનસિક ભૂમિકા સાથે એ એમાંથી બહાર આવે છે. ગોવર્ધનરામે આ પ્રકરણનું શીર્ષક 'જંગલ, અંધારી રાત અને સરસ્વતીચંદ્ર' બાંધ્યું છે એ સમુચિત છે. આપણે રાત્રિકાળના એ જંગલનું અંશદર્શન કરીએ :

"મોટા બાણાવળી ઉગ્ર બળથી બાણ ફેંકતા હોય અને એના સુસવાટ ચારે પાસ મચી રહ્યા હોય તેમ પવન સુસવાટા મારી રહ્યો હતો. . ચારે પાસ યુદ્ધનાં ભયંકર વાજાં વાગી રહ્યાં હોય અને યુદ્ધની બૂમમાં બરાબર ન સંભળાતા, સ્થળેસ્થળે તેનો નાદ સ્ફુરતો હોય તેમ સર્વ પાસ તમરાં બોલતાં હતાં. આખા જંગલમાં શિકાર અને શિકારીની દોડાદોડ મચી રહી હતી . શિયાળના ટોળાં ચારે પાસથી, કાયર જોદ્ધાઓ નાસતાનાસતાં ચીસો પાડે તેમ રોતા હતા. શૂરા સ્વારો પેઠે વાઘ, નાના ઝાડ અને ઘાસ ઉપર ફાળ ભરતા, વેગથી ચાલ્યા જતા હતા અને ચોમાસાના પૂર પેઠે ઠેકાણેઠેકાણે ઘુઘવાટ કરતા હતા. સેનાના નાયક જેવો મૃગપતિ સિંહ અધરાત્રે રસ્તા વચ્ચે બેઠોબેઠો – મોટું વાદળું ગાજતું હોય – તોપ ધડકતી હોય – તેમ મહાગર્જના કરી રહ્યો હતો. .." (૨ ૧૮૩)

ઉપમાદિ અલંકારોની સહાયથી ગતિ અને અવાજના હૃદયભેદક

ચિત્રો આલેખી ગોવર્ધનરામે ભયંકરતાનું વાતાવરણ કેવું ઘૂંટયું છે! અહીં ગોવર્ધનરામની કલ્પનાશીલતા તો છે જ, ઉપરાંત વકીલાતના વ્યવસાય વેળા એમણે રાજપીપળાનાં જંગલોમાં રાતો વેઠી હતી એ જાતઅનુભવે પણ આ ચિત્રણને આટલું અસરકારક બનાવવામાં ભાગ ભજવ્યો હશે. પ્રકૃતિના રૌદ્ર સ્વરૂપને આલેખવાની ગોવર્ધનરામની આ ક્ષમતા આપણને પાછી ભવભૂતિની યાદ કરાવે છે. ભવભૂતિની જેમ ગોવર્ધનરામની અભિવ્યક્તિ પણ અહીં કઠોર બને છે, પણ એમાં ઔચિત્ય અને અર્થસાધકતા છે એ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આ જ ગોવર્ધનરામ પ્રકૃતિની નિર્મલ-મંગલ રમ્ય સૃષ્ટિને કેવી સાદી-ઘરેળુ બાની અને લોકગમ્ય કલ્પનાઓથી મૂર્ત કરી શકે છે એ જોવા જેવું છે:

"નવીનચંદ્રજી! આ જોઈ દહેરાંઓની હદ? અહીંથી તો ચાતુર્માસમાં જોવાની ગમત છે. ઉપર વાદળાં, અહીંથી તે નીચે તળેટી સુધી સરતા પાણીના ધોધ, સામે સમુદ્ર, વચ્ચે આ ધોળાં દહેરાં અને આ પાસે સુભદ્રામાં ચોપાસથી ભરાતું આવતું પૂર!! અને આ સર્વ વચ્ચે વાજીકરના તમાશાના જેવી વરસાદની વૃષ્ટિ!! ધોળા રેશમના ઢગલા જેવાં વાદળાં તો આપણા પગ આગળ આવી આવે, વૃષ્ટિ તો આપણી આસપાસથી ઠેઠ નીચે ટીંગાવા માટે, અને પાણીના ધોધ નારાયણના નખમાંથી ગંગાજી નીકળ્યાં તેમ આપણા પગમાંથી નીકળતા દેખાય!!" (૩ ૧૮)

અત્યારસુધી આપણે રૂપરંગભરી પ્રકૃતિનાં વર્ણનો જોયાં. જેને રૂપ કે રંગ નથી એવા વાયુને પણ ગોવર્ધનરામ પોતાની વિશિષ્ટ કલાથી મૂર્ત કરી આપે છે :

"આસપાસના બાગમાંથી અને પાસેનાં પાત્રોમાંથી, પુષ્પોના પરાગ અને સુવાસથી પ્રફુલ્લ થયેલો, ફુવારાની નીચે કુંડમાં ટપકતાં બિન્દુઓના અને સતારના મિશ્રિત સુસ્વરને પોતાનો કરી લેતો, શીતલતાને – કુંડમાંથી ઉપાડી લેતો – ફુવારાના વર્ષાદમાંથી અધ્ધર ચોરી લેતો – ઝાકળમાંથી પી જતો – અને આકાશમાંથી ઢસડી આણતો, અનેક સ્થાનથી શૂંડમાં એકઠું કરેલું પાણી હાથી પાછું એક સ્થાને વર્ષાવે તેમ સુવાસ, સુસ્વર અને શીતલતાને મનુષ્યસૃષ્ટિ ઉપર સાથેલાગા વર્ષાવતો, અનેક ઝાડનાં પાંદડાંને હલાવી ખખડાવી અંધકારમાં પણ પોતાની સત્તા છે એવું માનવીના કાનને ગર્વ સાથે કહેતો, ઊંચા ગગનમાં પણ મારી આણ વર્તે છે એવું વાદળમાં લહેરિયાં પાડી ઊંચું જોનારી આંખને જણાવતો, અને ગાઉ બે ગાઉ ઉપરનાં વનોમાં પોતે નાખેલા સુસવાટા રાણા જેવાના કાનના પડદા પર અફળાવતો દાંભિક વાયુ માનવીના શરીર પાસે આવી દંભ તજી મંદ પડી જતો હતો, મધુર થઈ જતો હતો, તેને ફોસલાવતો હોય – તેને કરગરી પડતો હોય – તેને સવાસલાં કરતો હોય – તેમ તેના અંગરખામાં ધીમે રહી પ્રવેશ કરી, તેમાં કરચલીઓ પાડી, તેના શરીરને પંપાળતો હતો, શરીરમાંના છિદ્રોમાં પેસી જઈ ચિત્ત આગળ પહોંચી જતો હતો, ચિત્તના ગર્ભદ્વારની અંદર ઊભો રહી માનવીના આત્મા ઉપર આનંદનો અભિષેક કરતો હતો અને પોતાની સાથે આણેલી સર્વ સામગ્રી તેના જ ઉપર ચડાવતો હતો." (૧ ૨૯૩)

જોઈ શકાશે કે ગોવર્ધનરામે અહીં વાયુના ગંધ, સ્વર, સ્પર્શ અને ગતિનાં લક્ષણોને ઉપયોગમાં લીધાં છે, એનું એક ક્રિયાસભર ચિત્ર સર્જ્યું છે તથા બાણની ઉત્પ્રેક્ષાશૈલી અને ગદ્યલયનું અવલંબન લીધું છે. વાક્યખંડો અને ઉપવાક્યોની હારમાળાથી રચાયેલું એક

સુદીર્ઘ વાક્ય અખંડલહરી વાયુપ્રવાહનું સાદૃશ્ય ઉપજાવી કલાગત સાર્થકતા પામે છે. પ્રકૃતિને સજીવ રૂપે કલ્પી ગોવર્ધનરામે એનામા સત્તાશાલિતા અને સેવકભાવ સાથેસાથે મૂક્યાં છે જુદાજુદા સંબંધો પરત્વે આવા વિરોધી ભાવ ધારણ કરવાનું સ્વાભાવિક છે, પણ ગોવર્ધનરામે તો આ દ્વારા એક કથાગત હેતુ સિદ્ધ કરવા ધાર્યો જણાય છે – બુદ્ધિધનને મહિમાવિષય બનાવવાનો. આ વર્ણન, આમ, ગોવર્ધનરામની વર્ણનશક્તિનો ઉત્તમ પરિચય કરાવવા સાથે એમની વર્ણનદૃષ્ટિ અને પ્રકૃતિ પ્રત્યેનો મનોભાવ પણ સ્ફુટ કરે છે.

પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનાં વર્ણનો પછી હવે ગોવર્ધનરામે કરેલા સ્થળવર્ણનો આપણે જોઈએ. સ્થળવર્ણનોમા ગોવર્ધનરામ ચોકસાઈની વૃત્તિથી ચાલે છે એટલા ચિત્રનિર્માણની વૃત્તિથી ચાલતા નથી. આથી સ્થળવર્ણનો ઘણી વાર નિર્દેશાત્મક કે આલેખ જેવા બની જાય છે. ગોવર્ધનરામ સ્થળોને કથાના અંશ તરીકે જ વિશેષપણે જોતા હોય એને કારણે કદાચ આમ બન્યું હોય.

મનોહરપુરીની સીમાઓનું વર્ણન આવી આલેખશૈલીનું છે પણ એમાં છેલ્લે કલ્પનાનો એક સ્પર્શ મૂક્યો છે " સુરંગિત મહોર તથા સુવાસિત કેરીઓથી ઊભરાતું આંબાનું વન અને ભરતી પામતો સમુદ્ર મનોહરપુરીની પૂર્વપશ્ચિમમાં સુંદરતાના ત્રાજવામાં તોળાતા હતા " (૨.૨)

અત્યારસુધી આપણે રૂપરંગભરી પ્રકૃતિનાં વર્ણનો જોયાં. જેને રૂપ કે રંગ નથી એવા વાયુને પણ ગોવર્ધનરામ પોતાની વિશિષ્ટ કલાથી મૂર્ત કરી આપે છે:

“આસપાસના બાગમાંથી અને પાસેનાં પાત્રોમાંથી, પુષ્પોના પરાગ અને સુવાસથી પ્રફુલ્લ થયેલો, ફુવારાની નીચે કુંડમાં ટપકતાં બિન્દુઓના અને સતારના મિશ્રિત સુસ્વરને પોતાનો કરી લેતો, શીતલતાને – કુંડમાંથી ઉપાડી લેતો – ફુવારાના વર્ષોદમાંથી અધ્ધર ચોરી લેતો – ઝાકળમાંથી પી જતો – અને આકાશમાંથી ઢસડી આણતો, અનેક સ્થાનથી સૂંડમાં એકઠું કરેલું પાણી હાથી પાછું એક સ્થાને વર્ષાવે તેમ સુવાસ, સુસ્વર અને શીતલતાને મનુષ્યસૃષ્ટિ ઉપર સાથેલાગા વર્ષાવતો, અનેક ઝાડનાં પાંદડાંને હલાવી ખખડાવી અંધકારમાં પણ પોતાની સત્તા છે એવું માનવીના કાનને ગર્વ સાથે કહેતો, ઊંચા ગગનમાં પણ મારી આણ વર્તે છે એવું વાદળમાં લહેરિયાં પાડી ઊંચું જોનારી આંખને જણાવતો, અને ગાઉ બે ગાઉ ઉપરનાં વનોમાં પોતે નાંખેલા સુસવાટા રાણા જેવાના કાનના પડદા પર અફળાવતો દાંભિક વાયુ માનવીના શરીર પાસે આવી દંભ તજી મંદ પડી જતો હતો, મધુર થઈ જતો હતો, તેને ફોસલાવતો હોય – તેને કરગરી પડતો હોય – તેને સવાસલા કરતો હોય – તેમ તેના અંગરખામાં ધીમે રહી પ્રવેશ કરી, તેમાં કરચલીઓ પાડી, તેના શરીરને પંપાળતો હતો, શરીરમાંના છિદ્રોમાં પેસી જઈ ચિત્ત આગળ પહોંચી જતો હતો, ચિત્તના ગર્ભદ્વારની અંદર ઊભો રહી માનવીના આત્મા ઉપર આનંદનો અભિષેક કરતો હતો અને પોતાની સાથે આણેલી સર્વ સામગ્રી તેના જ ઉપર ચડાવતો હતો” (૧ ૨૯૩)

જોઈ શકાશે કે ગોવર્ધનરામે અહીં વાયુના ગંધ, સ્વર, સ્પર્શ અને ગતિના લક્ષણોને ઉપયોગમાં લીધાં છે, એનું એક ક્રિયાસભર ચિત્ર સર્જ્યું છે તથા બાણની ઉત્પ્રેક્ષાશૈલી અને ગદ્યલયનું અવલંબન લીધું છે, વાક્યખંડો અને ઉપવાક્યોની હારમાળાથી રચાયેલું એક

સુદીર્ઘ વાક્ય અખંડલહરી વાયુપ્રવાહનું સાદૃશ્ય ઉપજાવી કલાગત સાર્થકતા પામે છે. પ્રકૃતિને સજીવ રૂપે કલ્પી ગોવર્ધનરામે એનામાં સત્તાશાલિતા અને સેવકભાવ સાથેલાગા મૂકયા છે. જુદાજુદા સંબંધો પરત્વે આવા વિરોધી ભાવ ધારણ કરવાનું સ્વાભાવિક છે, પણ ગોવર્ધનરામે તો આ દ્વારા એક કથાગત હેતુ સિદ્ધ કરવા ધાર્યો જણાય છે – બુદ્ધિધનને મહિમાવિષય બનાવવાનો. આ વર્ણન, આમ, ગોવર્ધનરામની વર્ણનશક્તિનો ઉત્તમ પરિચય કરાવવા સાથે એમની વર્ણનદૃષ્ટિ અને પ્રકૃતિ પ્રત્યેનો મનોભાવ પણ સ્ફુટ કરે છે.

પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનાં વર્ણનો પછી હવે ગોવર્ધનરામે કરેલા સ્થળવર્ણનો આપણે જોઈએ. સ્થળવર્ણનોમાં ગોવર્ધનરામ ચોકસાઈની વૃત્તિથી ચાલે છે એટલા ચિત્રનિર્માણની વૃત્તિથી ચાલતા નથી. આથી સ્થળવર્ણનો ઘણી વાર નિર્દેશાત્મક કે આલેખ જેવા બની જાય છે. ગોવર્ધનરામ સ્થળોને કથાના અંશ તરીકે જ વિશેષપણે જોતા હોય એને કારણે કદાચ આમ બન્યું હોય.

મનોહરપુરીની સીમાઓનું વર્ણન આવી આલેખશૈલીનું છે પણ એમાં છેલ્લે કલ્પનાનો એક સ્પર્શ મૂકયો છે. “ સુરંગિત મહોર તથા સુવાસિત કેરીઓથી ઊભરાતું આંબાનું વન અને ભરતી પામેલો સમુદ્ર મનોહરપુરીની પૂર્વપશ્ચિમમાં સુંદરતાના ત્રાજવામાં તોળાતા હતા.” (૨.૨)

ચિરંજીવશૃંગ ઉપરની ગુફાઓના અને સૌમનસ્ય ગુફાના વર્ણનમાં ગોવર્ધનરામ જાણે ભોમિયા બનીને સ્થળને યથાતથ રૂપે બતાવતા હોય એવું લાગે છે. (૪.૪૮૧) સંગમ અને બેટનાં વર્ણનો વિશે પણ એમ જ કહી શકાય, માત્ર એકબે આલંકારિક આકર્ષક રેખાઓ આણી છે. “ત્યાં આગળ એ સંગમથી રૂપાની ઘંટડીઓ જેવો – કુમુદસુંદરીના સ્વર જેવો – ઝીણો સ્વર મચી રહેતો.” (૪૧) ઉપમા રૂપે પાત્રને લાવી કથાના સંદર્ભને ઘૂંટવાની ગોવર્ધનરામની રીતિ અહીં ધ્યાનપાત્ર બને છે.

ભૂપસિંહના રાજમહેલના બગીચાના સાદાસીધા વર્ણનમાં ગોવર્ધનરામનુ કવિત્વ જરા ડોકિયુ કરી જાય છે: "બગીચામાનાં લીલાં પાંદડાનું વન ભીંતોને ખભે ચડી ડોકિયાં કરતું હતું. . લીલા વનમાંથી ફૂલની ધોળી કળી નીકળે તેમ આ ઝાડોની વચ્ચોવચ્ચ મહેલના ઉપલા માળ દીસી આવતા હતા" (૧ ૧૩૫)

એ મહેલનુ કાઠિયાવાડની કદાવર સ્ત્રી સાથે સરખાવીને કરેલું વર્ણન ઊર્મિ કરતાં બુદ્ધિનો વૈભવ વધુ દેખાડે છે એના પહેલા જ વાક્યમાં "કન્યાવય ગયા છતાં પણ ઘાટડીચણિયો પહેરનારી કાઠિયાવાડની કદાવર સ્ત્રી" એવું કહીને ગોવર્ધનરામે આ વર્ણનને પોતાની લાક્ષણિક વકીલવૃત્તિથી એક નાનકડી અસંગતિમાંથી ઉગારી લીધું છે, કારણકે ઘાટડીચણિયો અને કદાવર સ્ત્રી એ બેનો મેળ કેવી રીતે બેસે? વર્ણનમાયે પ્રતીત થતી ગોવર્ધનરામની બુદ્ધિનિષ્ઠ કલ્પનાનુ આ રહ્યુ એ ઉદાહરણ:

"કન્યાવય ગયા છતાં ઘાટડીચણિયો પહેરનારી કાઠિયાવાડની કદાવર સ્ત્રીના જેવો રાજમહેલનો દેખાવ હતો ફરતી મોટી ભીંત કાળા પટાવાળા ધોળા ચણિયાના ઘેર જેવી લાગતી હતી. રાતી ભાતવાળી. કરચલીવાળી લીલીછમ ઘાટડી શરીર ઢાંકી નેફા ઉપર વેરાઈ રહે તેમ ભીંતના કાગરા પર ઝાડો દેખાતાં હતા, અને તેમના શિખર પર લીલો ગોળાકાર રચતી શાખાઓ લીલી ઘાટડીમા ઢંકાયેલા સ્તનમંડળનો આભાસ ઉત્પન્ન કરતી હતી. સૌને માથે માથાની પેઠે મહેલના માળ દેખાતા હતા અને તીવ્ર કટાક્ષ મારતી ચળકતી આંખોની પેઠે કાચગૃહ તેજ મારતુ હતુ. એ નારીની સેંથીના આગલા ભાગ પર બોર મૂકયુ હોય તેમ કાચગૃહ ઉપર અગ્રભાગે ઊડતો એક પોપટ આવી બેઠો હતો. રંગીન કાચ મો પરના છૂ દણા - ત્રાજવાં - જેવા લાગતા હતા." (૧ ૧૩૬)

કોઈ મહેલ આવી રીતે સ્ત્રીનો આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકે કે કેમ એવી શંકા આપણને થાય - જોકે આધુનિક ચિત્રકળામાં આવાં

વિલક્ષણ સંયોજનો થતાં હોય છે–, બધું તર્કપૂર્વક ગોઠવેલું લાગે, પણ ગોવર્ધનરામની આ જાતની ગોઠવણની શક્તિની પણ આપણે નોંધ લેવી પડે.

વિવિધ મૂલ્યવાન સામગ્રીઓથી સજ્જ મહેલના દીવાનખાનાનું વર્ણન રાજવૈભવને પ્રગટ કરવાના હેતુથી થયેલું દેખાઈ આવે છે. એ દીવાનખાનાનો – એ વૈભવનો માનવમન પર કેવો પ્રભાવ પડે છે તે એક અનુરૂપ ઉપમાથી ગોવર્ધનરામ સચોટ રીતે વ્યક્ત કરે છે. "નીચે, ઊંચે અને આસપાસ જોતાં દીવાનખાનું એક વિશાળ પલંગ જેવું લાગતું હતું. એ પલંગ પર પડતાં માનવીનું મન અંજાઈ જઈ મોહનિદ્રા પામતું, રાજવૈભવનું સ્વપ્ન જોઈ ઘડીવાર પોતાની ખરી સ્થિતિ ભૂલી જતું, અને અધિકારીપણા સાથે વધારે વધારે બાથ ભીડતું" (૧ ૧૪૦) આ રીતે પદાર્થો માત્ર વર્ણવવા નહીં, એમનો મર્મ પ્રગટ કરવો, એમનું કાર્ય અને મૂલ્ય પણ સૂચવવું એવી પદ્ધતિ ગોવર્ધનરામે સ્વીકારી છે.

ગોવર્ધનરામનાં સ્થળવર્ણનોમાં કેટલીક વાર સૂક્ષ્મ અવલોકનમાંથી આવેલી સરસ વાસ્તવદર્શી રેખાઓ જોવા મળે છે સુરગ્રામના પુસ્તકાલયના વર્ણનનું પહેલું જ વાક્ય જુઓ : "તેને દ્વારે એક કાગળ ચોડી ઉપર શાહીથી 'પુસ્તકશાળા' એમ લખ્યું હતું." (૪ ૨૭૬) આલેખાત્મક શૈલીએ થયેલા રાજેશ્વર મહાદેવના દેવાલયના વર્ણનમાં પણ એક વાસ્તવદર્શી મજાનું નિરીક્ષણ આપણને સાંપડે છે.

"ઓસરીની ભીંતો પર વટેમાર્ગુઓએ પોતાનાં નામ અમર રાખવા અથવા પ્રસિદ્ધ કરવાના હેતુથી, અથવા માત્ર અટકચાળાપણાથી, ખડી, ઇંટાળા, કોયલા વગેરેથી લખેલાં હતાં અને કોઈકોઈ ઠેકાણે તો ખીલી વગેરેથી કોતરેલાં હતાં. આ આલેખોમાં ગામડિયા કવિતા, શુદ્ધઅશુદ્ધ શ્લોક, કહેવતો, અશ્લીલ ગાળો, ધર્મશાળાના ધણીને આશીર્વાદ, સૂચનાઓ, ધમકીઓ, કંઈક ઈ બનાવોની તિથિઓ, દેવ વગેરેનાં નારાંનરસાં ચિત્રો ઇત્યાદિ ડગલેડગલે જોવામાં

આવતા "(૧ ૩)

આ વર્ણન વાચીને આપણને એટલો સંતોષ જરૂર થશે કે નામ અમર કરવાની આ વૃત્તિ અને રીતિ એ માત્ર વીસમી સદીની જ પેદાશ નથી।

અત્યાર સુધી આપણે ગોવર્ધનરામે કરેલ અચેતન સૃષ્ટિના વર્ણનો જોયાં. હવે આપણે માનવપાત્રોનાં – એમના દેખાવ, વ્યક્તિત્વ અને શરીરવ્યાપારોનાં – વર્ણન તરફ વળીએ. અહીં નોંધપાત્ર એ છે કે અચેતન સૃષ્ટિનાં વર્ણનોમાં નરી આલેખશૈલીએ દોરાયેલાં કે વાસ્તવિકતાને રંગે રંગાયેલાં ચિત્રો આપણને ઠીક પ્રમાણમાં મળે છે, માનવસૃષ્ટિનાં એવા વર્ણનો ઓછાં મળે છે. પાત્રનો પરિચય એનાં દેખાવ અને અંગાંગોના વર્ણનથી આપવાને બદલે એકાદ દ્યોતક અલંકાર કે થોડાંક વિશેષણોની મદદથી પાત્રના વ્યક્તિત્વને મૂર્તિમંત કરી આપવાનું ગોવર્ધનરામ વધારે પસંદ કરે છે અલકકિશોરી અને કુમુદસુંદરી કથામાં પ્રથમ પ્રવેશ પામે છે તે સમયે થયેલું એમનું વર્ણન જુઓ :

"તડકાભડાકા કરતી અને આખા અંધકારને સળગાવી મૂકતી ચમકતી વીજળીની પાછળ મેઘ વેરાઈ જતાં કોમળ અને મનહર મંદ ચંદ્રિકા પ્રકાશે તેમ ભભકભરી અલકકિશોરી પાછળ સૌમ્ય કાંતિવાળી અર્ધવિકસેલા સ્મિતભરી કુમુદસુંદરી શરમાતી શરમાતી પોતાના પ્રફુલ્લ વદનનો સ્થિર આભાસ આખા મંદિરમાં પ્રકટાવતી હતી." (૧ ૫)

સ્ત્રીમંડળની વચ્ચે બેઠેલાં સૌભાગ્યદેવી, અલકકિશોરી અને કુમુદસુંદરીને સુઘટિત ઉપમાનયોજનાથી વર્ણવતો આ ખંડ પણ જુઓ :

"તારામંડળમાં ચંદ્રલેખા શોભે તેમ ઉત્સાહભરી સ્ત્રીઓ વચ્ચે સૌભાગ્યદેવી શોભતી હતી, અને તારા અને ચંદ્ર સર્વને ઢાંકી નાખનાર વીજળીની પેઠે જાજવલ્યમાન અલકકિશોરી ધમકભરી ગર્જતી હતી.

સંજ્ઞાથી ભરેલા સૂચક પયોધરયુગલમાં, કૃશોદરમાં, વસ્ત્રપટમાંથી દીસી આવતા બન્ધુર ચરણાકારમાં, અને અંતે પગની કોમળ પાનીમાં પણ, સર્વત્ર પ્રસન્નતા પ્રસન્ન થઈ સ્ફુરતી હતી." (૨ ૧૫૨)

'સરસ્વતીચંદ્ર'મા કોઈ પણ પાત્રના અંગેઅંગનું વર્ણન મળતું હોય તો તે માત્ર અહીંયા જ. વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિના સંદર્ભે પાત્રના કોઈ અંગનું વર્ણન થયું હોય એવાં સ્થાનો જરૂર મળે છે. પણ ત્યાંયે બહુધા અલંકારનો આશ્રય કરીને કામ સિદ્ધ કરવામાં આવ્યું છે. જેમકે, રાંધવા બેઠેલી કુસુમની આંખોને માળણ કેસૂડાનાં ફૂલ જેવી કહે છે (૪ ૨૯૬) – માળણને સૂઝે એવી જ ઉપમા ! – અને કુસુમના રાખોડીવાળા મોને સુંદરગૌરી ધોળી વાદળીઓથી–ઢંકાયેલા ચંદ્ર સાથે સરખાવે છે. (૪ ૨૯૭) સરસ્વતીચંદ્રનો પિતા પરનો પત્ર છાનીમાની લેતી કુસુમના હાથનું વર્ણન પણ જુઓ :

"સળગતા આકાશમાંથી પ્રભાતનું કોમળ ઊજળું કિરણ શ્વેત કમળને પકડી ખિલાવે તેમ સ્વચ્છ આસમાની સાડીમાથી નાજુક ગોરો હાથ કાઢી પત્ર પકડી લીધો." (૧·૨૧૨)

અહીં હાથને માટે કમળનું રૂઢ ઉપમાન છોડીને કિરણનું ઉપમાન યોજી ગોવર્ધનરામે પ્રસન્નકર વૈચિત્ર્ય આણ્યું છે તે ઉપરાંત વસ્તુની રમ્યતા પ્રકટ કરતી એક સાવયવ ઉપમેય-ઉપમાનયોજના કુશળતાથી રચી બતાવી છે

પાત્રોના અંગોના વર્ણનની સાથે અંગરાગ, વસ્ત્રાભૂષણો વગેરેના વર્ણનો કરવાનો પણ નવલકથાકારને પ્રસંગ આવે જ. પણ ગોવર્ધનરામ આ જાતનાં વર્ણનો પણ ખાસ પ્રસંગોને સંદર્ભે જ કરે છે. "કપાળે ભસ્મની ત્રિરેખા મધ્યભાગે કંકુનો ચાંલ્લો કરી પલાંઠી વાળી તકિયાવાળા પાટલા ઉપર બનાતની વિવિધરંગી આસની પર સ્વચ્છ વસ્ત્રધારી યોગીશ્વરી જેવી બેઠેલી" સૌભાગ્યદેવીનું આપણને ચિત્ર મળે છે તે એની શિવપૂજાને નિમિત્તે જ. એ વર્ણન સાદુંસીધું છે, પણ "રૂપાના વાસણ પાસે રાખ્યા છે, ઘીના દીવા બે પાસ

દીવીઓમાં બળી રહ્યા છે, અગરબત્તીનો ધૂપ આખો ખંડ સુવાસિત કરે છે" એવા પરિવેશ-ચિત્રણથી એને ઉઠાવ મળ્યો છે – નવીનચંદ્રને મહાશ્વેતાની યાદ અપાવે એવો. (૧ ૧૨૬) કેટલીક વીગતો માત્રથી ગોવર્ધનરામે અહીં પવિત્રતાની આબોહવા સર્જી આપી છે.

આનાથી જુદી જ જાતનું વર્ણન તે નહાવા પડતી કુસુમનું વર્ણન છે. એમાં કુસુમના પહેરવેશ અને અંગસ્થિતિનું અત્યંત વીગતભર્યું વર્ણન છે. સંસ્કૃત સાહિત્યની અલંકારરૂઢિને ગોવર્ધનરામે અહીં સજ્જતાથી કામે લગાડી છે અને આખુંયે વર્ણન એમની ઝીણી અવલોકનશક્તિની સાખ પૂરે છે, તેમ છતાં વીગતોના ભારથી વર્ણન ક્લિષ્ટ બન્યું છે, તળપદી ભાષાના મિશ્રણથી કંઈક અસુભગતા આવી છે, અને કેટલીક રેખાઓએ શૃંગારના માધુર્ય અને ઉજ્જવલતા-ને હાનિ કરી છે આપણે એક નાનકડો ખંડ માત્ર જોઈએ :

"એને શરીરે વસ્ત્ર ન જેવાં હતાં. ધોળા ગવનનો ચણિયો પહેર્યો હતો, પણ તેનો કચ્છ વાળી દીધો હતો, અને જંઘા અને પગ ઉઘાડા હતા તે સાથેસાથે રોપેલી કેળોના થાભલા જેવા દેખાતા હતા, અને તેનો રંગ કેળમાંથી નીકળી આવેલા ગર્ભના જેવા રંગ-વાળા ચણિયામાં મળી જતો હતો. કચ્છ વાળેલા ચણિયાની ઊભી કલ્લીઓ કેળોના માથાના પાદડાં જેવી લાગતી હતી" (૪ ૧૯)

જમાલના હુમલા પ્રસંગે સૂતેલી અલકકિશોરીની દેહસ્થિતિ અને વસ્ત્રસ્થિતિનું ગોવર્ધનરામે કરેલું વર્ણન પણ કેટલીક ઝીણી રેખાઓ-થી તાદૃશ ચિત્ર ઊભું કરનારું છે, તે સાથે અલકકિશોરીના જાજરમાન વ્યક્તિત્વનું પણ સૂચન કરનારું છે. અલંકારયોજનાની નવીનતા અને ઉપયુક્તતા પણ ધ્યાન ખેંચનારી છે.

"નદીકિનારે મસ્ત વાઘણ પડી હોય તેમ પલંગ ઉપર 'પરચંડ' (પ્રચંડ) ઉન્મત્ત યૌવના ચતીપાટ પડી હતી. તેણે ઓઢેલું ગોદડું આઘું પડયું હતું – જાણે કે ટાઢ તેના શરીરમાં પેસી શકતી ન હોય! પહેરેલું લૂગડું સંભાળથી રાખ્યું હતું તોપણ આઘુંપાછું

થયું હતુ અને બે પાસ પડેલી તીરની ઊંચી ભેખડો જેવા પહોળા પગની વચ્ચે પર્વત પરથી ઊતરતી નદીના પાણીના પટ પેઠે પાટલી-નો પટ વેરાઈ જઈ પથરાઈ ગયો હતો." (૧૯૮)

અંગસ્થિતિની જેમ પાત્રોના પહેરવેશના વર્ણન પણ ગોવર્ધનરામમાં ચોક્કસ પ્રસંગાએ જ આવે છે. ઉપરના બન્ને દૃષ્ટાંતોમા વિશિષ્ટ પ્રસંગની વસ્ત્રસ્થિતિનુ પણ વર્ણન આવી જાય છે. સંપૂર્ણ વેશભૂષાનાં કેટલાંક વર્ણનો ગોવર્ધનરામ પાસેથી મળે છે, તેમાં નીચેનુ જમાલનું વર્ણન એની લાક્ષણિક રેખાઓથી તાદૃશતાની પ્રબળ છાપ ઉપજાવે એવું થયું છે

"માથે એક કાળી પણ દેખાવડી દિલ્હીશાહી ટોપી પહેરી ઝુકાની બાંધી દીધી હતી. દાઢીમૂછોની ટાપટીપ કરી હતી અને સુગંધી તેલ વાપર્યું હતુ. શિયાળાને લીધે બનાતનો રૂપાના બટનવાળો કબજો પહેર્યો હતો અને તેને છેલબટાઉ જેવા કાપ મૂકચો હતા. કેડે એક ધોતિયુ કસકસી બાધ્યુ હતુ અને અંદર નાની સરખી કટાર રાખી હતી. પગે ઇંગ્રેજી દેખાવનાં પણ દેશી બૂટ ચડાવી દીધાં હતાં અને આંખમાં સુરમો, કાનમાં અત્તર અને ખીસાના રૂમાલમાં ગુલાબજળ: એ સામગ્રી રાખી હતી." (૧૯૯)

જમાલના વેશભૂષા અને અંગરાગનુ વર્ણન સ્વાભાવોક્તિની શૈલીનું છે, તો મણિરાજને વધાવવા જતી કુસુમના વસ્ત્રાભૂષણનુ વર્ણન સાદ્યંત આલંકારિક છે:

"ધોળી ભોંય ઉપર રાતાં અને લીલાં ફૂલની કોરવાળુ, સોના-રૂપાના તારથી ભરેલું, રેશમી ઓઢણુ પ્રાતઃકાળની ફૂલવાડી પેઠે એના ગૌર શરીર ઉપર પવનની સૂક્ષ્મ લહેરોમાં ફરકી રહ્યુ. કસુંબલ ચણિયાની એક પાસ વળેલી કરચલીઓ, પ્રભાતના પૂર્વાકાશમાં દેખાતી સૂર્યપ્રભાની રેખાઓ પેઠે, જોનારને નિર્દોષ આનંદ અને ઉત્સાહ આપવા લાગી. એને પગે નાનાં નૂપુર સૂક્ષ્મ રણત્કાર કરી એની ગતિ સૂચવતા હતાં. એને કેડે વાકી રહેલી, મોતી અને મણિની

હથેલીમા અને હાથની નાજુક આંગળીઓમાં મૂર્તિમાન થઈ ગયું. એટલામાં અંતઃકરણના કૃત્રિમ ઊભરાનાં મોજાં ઓઠ પર આવવા લાગ્યાં, ઓઠ સ્ફુરવા લાગ્યા, મોં પહોળું થતુ હોય એમ આભાસ થવા લાગ્યો, કોમળ ગોરા ઊજળા ગાન પ્રફુલ્લ થવા લાગ્યા અને સૌએ જાણ્યું કે અહીં સુધી ગાન આવી પહોંચ્યુ છે." (૧.૧૫૧)

છેલ્લા ભાગમાં ગાનના ઉદ્ભવને જે સૂક્ષ્મ અંગવ્યાપારોની હારમાળાથી દર્શાવ્યો છે એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. ગાનને જાણે ગોવર્ધનરામે દૃશ્ય રૂપ આપ્યું છે ! આ વર્ણન સાથે આપણે ગોવર્ધનરામે કરેલા સૂક્ષ્મ શરીરવ્યાપારો કે વિકારોના વર્ણન પાસે આવી પહોચીએ છીએ. આ પ્રકારના વર્ણનોમાં પણ આપણને એમની બુદ્ધિ, કલ્પના અને અવલોકનશક્તિનાં સુભગ પરિણામ જોવા મળે છે. કેટલીક વાર એકાદ વાકયમાં જ શરીરના વ્યાપારનુ અર્થસૂચક થઈ જાય છે: "માસ્તરે નવા નવીનચંદ્ર પાસે આંખ વડે સહુને બતાવી મોં વડે વર્ણવવા માંડયા." (૧ ૧૪૮) અહીં સાવચેતી સૂચવતી શરીરચેષ્ટાઓ આલેખાઈ છે. ગુણસુંદરીની દેહસ્ફૂર્તિનું "નાનું નાનું શરીર રૂપાની આરતી પેઠે આખા ઘરમાં ફરી વળે" (૨ ૧૬૫) એમ માનચતુરે આકેલુ ચિત્ર કેવું ગતિમય અને ભાવસભર છે ! ગુણસુંદરીની યૌવનાવસ્થા, એની સુઘડ ઉજ્જવલ દેહાકૃતિ, એનુ પાવિત્ર્યયુક્ત નિર્મળ તેજ, કુટુંબ પ્રત્યેનો એનો ભક્તિભાવ, અને એનો સતત દીર્ઘ પરિશ્રમ – આ બધુ રૂપાની આરતીની એક ઉપમાથી વ્યંજિત થાય છે. આંખના ચંચળ ગતિનું એક નાનકડું ચિત્ર પણ નોંધપાત્ર છે: "આંખો હરણની પેઠે – પારાની પેઠે આમથી તેમ સરવા લાગી." (૨ ૨૧૦) પારાની નૂતન ઉપમા આંખની ચંચળ ગતિ માટે સાર્થક છે. ગોવર્ધનરામ જૂની રૂઢ ઉપમાની સાથે નૂતન ઉપમાને મૂકી આપણને જાણે કે બન્નેની તુલના કરવાનુ સૂચવે છે !

પ્રમાદધન બસો રૂપિયાનો અમલદાર બન્યો એથી એનામાં જાગેલી સ્વતંત્ર અને સ્વચ્છંદ મનોદશાને ગોવર્ધનરામે એનાં કેટલાંક

શારીરિક વર્તનો વડે આબાદ પ્રત્યક્ષ કરી બતાવી છે

"કુમુદસુંદરી વિનાની મેડી જોઈ તે ઘડીક સ્વતંત્ર બન્યો, આનંદમાં આવી જઈ એકલોએકલો બોલવા લાગ્યો, પલંગ પર બે પળ ચતોપાટ સૂતો, ઊઠી રસ્તામાં પડતી બારી આગળ ફક્કડ કબજાનાં સોનેરી બટન પર હાથ મૂકી છાતી કાઢી રસ્તે ચાલનારને આંખો ઊંચી ચડાવી રૂઆબ દેખાડતો ઊભો રહ્યો, અને વળી અંદર આવી તકતો લઈ મો જોવા મંડ્યો અને મૂછો પર હાથ ફેરવવા લાગ્યો." (૧ ૨૭૬)

ગોવર્ધનરામ પાસેથી આપણને માનવસમૂહોના પણ માર્મિક વર્ણનો મળે છે. રાધિકેશજીના મંદિરનું વર્ણન (૪ ૨૮૭) આનો એક દાખલો છે. રાધિકેશજીના દર્શનમાં લીન ભક્તોનું તો એમાં યોગ્ય વિસ્તારથી વર્ણન થયેલું જ છે, પરંતુ એક મુગ્ધા ગાતી હતી એના પ્રત્યે વિકારભરેલી દૃષ્ટિથી જોતા બેત્રણ પુરુષો પણ લેખકની નજર બહાર રહ્યા નથી. આ વર્ણન સાદું, સ્વચ્છ અને સુરેખ છે, ત્યારે માનવસમુદાયની મંથરગતિનું અને એ સમુદાયમાં એક વ્યક્તિના વિલક્ષણ વર્તનનું વર્ણન સુયોગ્ય સુઘટિત નૂતન ઉપમાઓથી ચિત્તાકર્ષક બન્યું છે

"કારભારીઓ, ન્યાયાધીશો અને વહીવટદારોના સિપાઈઓના પાલવવાળો પટ રસ્તામાં હાલતોચાલતો કરચલીઓવાળો થતોથતો પ્રસરતો હતો, તેની વચ્ચે માખીની પેઠે ભમતોભમતો નરભેરામ ભરાઈ ગયો." (૧ ૧૨૬) માનવસમૂહને સાગર કે નદીના પ્રવાહની ઉપમાઓ અપાઈ છે, પણ આ વસ્ત્રપટની ઉપમા કેવી તાજી અને પરિસ્થિતિ અનુરૂપ છે! માખીની ઉપમા એ સમુદાયમાં નરભેરામના સ્થાનને કેવું માર્મિક રીતે વ્યંજિત કરે છે!

અહીં આપણે અટકીએ. હવે આગળ જઈએ તો પરિસ્થિતિ, પ્રસંગ, વાતાવરણ અને મનોભાવના નિરૂપણમાં આપણે પ્રવેશવું પડે. એ જુદું જ કામ છે. અહીં તો આંખકાનથી ઝિલાતી દુનિયાના

વર્ણનોને તપાસવાનો આશય હતો. આ બધાં વર્ણનો આપણને બતાવે છે કે બાહ્ય ઇન્દ્રિયજગતના કેવડા મોટા વ્યાપમા ગોવર્ધનરામની તીક્ષ્ણ નજર ફરી વળી છે. ગોવર્ધનરામની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ ઉપરાત એમની ચિત્રશક્તિ, એમની કલ્પનાશીલતા, એમનો બુદ્ધિવૈભવ અને એમના ગદ્યસામર્થ્યની પ્રતીતિ પણ આપણને એમાંથી મળે છે, એમની સર્જકતાનો નિબિડ પરિચય થાય છે. વિચારવૈભવી ને માનસસૃષ્ટિમા વિશેષ રસ લેનારા ગણાતા ગોવર્ધનરામ માટે આ વાત ખાસ નોધપાત્ર છે. કેવળ વર્ણનરસમાં સરી ગયા વિના કથાને પ્રસ્તુત અને ઉપકારક રીતે, પ્રસગ અને પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં વર્ણનો ગૂથવામા કસોટી પણ હતી. ગોવર્ધનરામે કથાનું અમુક પ્રયોજન સ્વીકાર્યું છે, એને અનુરૂપ રીતે કથાનો અમુક ઘાટ થવા દીધો છે, એમા આ વર્ણનો કદાચ થોડાં ઢંકાઈને ક્યારેક રહે પણ ઉઘાડાં આંખકાન સાથે ગોવર્ધનરામની સૃષ્ટિમાં આપણે ફરીએ તો પ્રત્યક્ષના રસની વિપુલ સામગ્રી આપણને આમતેમ વેરાયેલી જરૂર મળી આવે અને એમને આપણે પ્રત્યક્ષના પણ મોટા કલાકાર તરીકે સ્વીકાર્યા વિના ચાલે નહીં.

[મૂળ લખાયુ તા. ૯-૧૨-૧૯૫૫ ને પ્રકાશિત થયુ 'નવવિધાન' હસ્તલિખિતના 'ગોવર્ધન-સ્મૃતિઅંક', ૧૯૫૫મા; સંમાર્જિત રૂપે ફરી લખ્યું તા. ૨૩-૮-૧૯૮૧ ને પ્રકાશિત થયું 'ગોવર્ધનપ્રતિભા', સપા રમણલાલ જોશી, ૧૯૮૩મા]

'રાઈનો પર્વત' – સાહિત્યનાટક તરીકે

હા, હું સાહિત્યનાટકમાં માનું છું. જેમ રંગભૂમિનું નાટક છે તેમ સાહિત્યનું પણ નાટક છે. સાહિત્યનું નાટક રંગભૂમિનું નાટક બને કે રંગભૂમિનું નાટક સાહિત્યનું નાટક હોય, એનો એક અદકેરો આનંદ હોય છે. પણ તત્ત્વતઃ આ બન્ને જુદી ચીજો છે. વાચનની કસોટીમાં પાર ઊતરેલું નાટક ભજવણીમાં ઊણું ઊતરે અને ભજવણીની કસોટીમાં પાર ઊતરેલું નાટક વાચનમાં ઊણું ઊતરે એવું બને – નાટકો (સાહિત્યનાટકો) ભજવાય નહીં અને ભજવાતાં હોય તે નાટકો (સાહિત્યનાટકો) ન હોય એમ બને. રંગભૂમિને માટે સાહિત્યનું નાટક એટલે કે નાટકના શબ્દો એક 'સ્ક્રિપ્ટ' છે, જેમ સંગીતકારને માટે ગીતના શબ્દો. ભજવનાર આ 'સ્ક્રિપ્ટ'ને પોતાની રીતે વાંચે છે, એનું અર્થઘટન કરે છે અને એને અભિનયની ભાષામાં અનુવાદ કરે છે. રંગભૂમિના નાટકનું સાહિત્યના નાટક સાથેનું મળતાપણું (કૉરિસ્પોન્ડન્સ) ઓછુંવત્તું પણ હોય. રંગભૂમિના નાટકની સાહિત્યના નાટકથી એક અલગ હસ્તી હોય છે.

એટલે જ સાહિત્યના નાટક માટે રંગભૂમિના પ્રમાણપત્રની અપેક્ષા હું નહીં રાખું. નાટક પોતાની રંગભૂમિ અને પોતાનું પ્રેક્ષાગૃહ માગે એમ પણ બને. કાલિદાસનું 'શાકુંતલ', જે અર્થમાં આજે નાટકો ભજવાય છે એ અર્થમાં ભજવી ન શકાતું હોય તો એ નાટક નથી એમ કહેવા હું તૈયાર નહીં થાઉં. સંભવ છે કે 'શાકુંતલ'ને શબ્દશઃ ભજવાતું હું આસ્વાદી પણ ન શકું પણ એટલા માટે એ મારે માટે વાંચવાનું નાટક મટી જતું નથી. એને વાંચવાનો આસ્વાદ અલાયદો છે. જગતમાં લખાતાં બધાં નાટકો કંઈ

વર્ણનોને તપાસવાનો આશય હતો. આ બધાં વર્ણનો આપણને બતાવે છે કે બાહ્ય ઇન્દ્રિયજગતના કેવડા મોટા વ્યાપમાં ગોવર્ધનરામની તીક્ષ્ણ નજર ફરી વળી છે. ગોવર્ધનરામની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ ઉપરાંત એમની ચિત્રશક્તિ, એમની કલ્પનાશીલતા, એમનો બુદ્ધિવૈભવ અને એમના ગદ્યસામર્થ્યની પ્રતીતિ પણ આપણને એમાંથી મળે છે, એમની સર્જકતાનો નિબિડ પરિચય થાય છે. વિચારવૈભવી ને માનસસૃષ્ટિમા વિશેષ રસ લેનારા ગણાતા ગોવર્ધનરામ માટે આ વાત ખાસ નોંધપાત્ર છે. કેવળ વર્ણનરસમા સરી ગયા વિના કથાને પ્રસ્તુત અને ઉપકારક રીતે, પ્રસગ અને પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં વર્ણનો ગૂથવામા કસોટી પણ હતી. ગોવર્ધનરામે કથાનું અમુક પ્રયોજન સ્વીકાર્યું છે, એને અનુરૂપ રીતે કથાનો અમુક ઘાટ થવા દીધો છે, એમા આ વર્ણનો કદાચ થોડા ઢંકાઈને ક્યારેક રહે પણ ઉઘાડાં આંખકાન સાથે ગોવર્ધનરામની સૃષ્ટિમાં આપણે ફરીએ તો પ્રત્યક્ષના રસની વિપુલ સામગ્રી આપણને આમતેમ વેરાયેલી જરૂર મળી આવે અને એમને આપણે પ્રત્યક્ષના પણ મોટા કલાકાર તરીકે સ્વીકાર્યા વિના ચાલે નહીં.

[મૂળ લખાયુ તા. ૯-૧૨-૧૯૫૫ ને પ્રકાશિત થયુ 'નવવિધાન' હસ્તલિખિતના 'ગોવર્ધન-સ્મૃતિઅંક', ૧૯૫૫મા, સંમાર્જિત રૂપે ફરી લખ્યું તા. ૨૩-૮-૧૯૮૧ ને પ્રકાશિત થયું 'ગોવર્ધનપ્રતિભા', સંપા રમણલાલ જોશી, ૧૯૮૩મા]

તો નાટક પાસે એ સિવાય કેટલીક સૂક્ષ્મ અપેક્ષાઓ પણ આપણને હોય છે. નાટકમાં જેને 'નાટ્યાત્મક' કહેવાય છે એવા કથાસંયોજનની અને કથાવિકાસની અપેક્ષા હોય છે. આ અંગેનાં સર્વસામાન્ય ધોરણો બાધવાં ઘણાં મુશ્કેલ છે પણ સામાન્ય રીતે વિરોધગર્ભી પાત્રનિરૂપણો, સંઘર્ષમૂલક પરિસ્થિતિઓ, રોમાંચક વસ્તુવિકાસ, ગૂંચ અને ઉકેલની પ્રક્રિયા – આવું આવું કંઈક નાટકમાં આપણે શોધીએ છીએ. અહીં પણ પસંદગીને અવકાશ હોય છે અને નાટ્યકારે પોતાની વસ્તુને કેવા પ્રકારની નાટ્યાત્મકતા આપવા ઇચ્છી છે તે તપાસનો વિષય બની શકે.

આટલી ભૂમિકા પછી હું હવે 'રાઈનો પર્વત' પર આવું. મેં એને સાહિત્યનાટક તરીકે જ જોવાનું નક્કી કર્યું છે એટલે એની તખ્તાલાયકીની ચર્ચામાં મારે જવાનું રહેતું નથી. 'રાઈનો પર્વત'માં આજના તખ્તાને અવરોધક કયાકયાં તત્ત્વ છે એ ઘણી જાણીતી વાત છે 'રાઈનો પર્વત' હેતુલક્ષી નાટક છે પણ પોતાના હેતુઓને વશ વર્તીને, થોડીક અનિવાર્ય ક્ષતિઓ વહોરી લઈને પણ, રમણભાઈએ કેવું અદ્‌ભુત વસ્તુગ્રથન કર્યું છે તેની પણ હું વાત કરવા માગતો નથી. રામનારાયણ પાઠક અને અનંતરાય રાવળ જેવા વિદ્વાનોએ એ વાત સમર્થ રીતે કહેલી છે. હું 'રાઈનો પર્વત'માં વસ્તુની રજૂઆત અને કાર્યગતિમાં નાટ્યાત્મકતા કેટલે અંશે છે અને નથી તે વિશે થોડી વાત કરીશ. મારો સંદર્ભ આગળ કહ્યું તેમ મુખ્યત્વે પાઠ્ય નાટકનો છે.

સૌથી પહેલાં નાટકનો ઉઘાડ જુઓ. કિસલવાડી, રાતનો સમય, શિરથી પગ સુધી કાળાં વસ્ત્રો, કમરપટો, કરમાં દંડ, છૂટા કેશ – એવી જાલકા અને સુકાઈ ગયેલા ઝાડને સજીવન કરવાના જાદુપ્રયોગની તૈયારી. કૌતુક અને રહસ્યથી ભર્યા વાતાવરણથી નાટકનો આરંભ થાય છે. આરંભનો એક સંવાદ પણ સૂચક અને અર્થગર્ભ છે. જાલકા બોલાવે છે એટલે રાઈ ઓરડીમા દીવે વ ... ? ત્યાંથી

તો નાટક પાસે એ સિવાય કેટલીક સૂક્ષ્મ અપેક્ષાઓ પણ આપણને હોય છે. નાટકમાં જેને 'નાટ્યાત્મક' કહેવાય છે એવા કથાસયોજનની અને કથાવિકાસની અપેક્ષા હોય છે આ અગેંના સર્વસામાન્ય ધોરણો બાંધવાં ઘણા મુશ્કેલ છે પણ સામાન્ય રીતે વિરોધગર્ભી પાત્રનિરૂપણો, સઘર્ષમૂલક પરિસ્થિતિઓ, રોમાંચક વસ્તુવિકાસ, ગૂચ અને ઉકેલની પ્રક્રિયા – આવુ આવુ કઈક નાટકમાં આપણે શોધીએ છીએ. અહી પણ પસદગીને અવકાશ હોય છે અને નાટ્યકારે પોતાની વસ્તુને કેવા પ્રકારની નાટ્યાત્મકતા આપવા ઇચ્છી છે તે તપાસનો વિષય બની શકે.

આટલી ભૂમિકા પછી હું હવે 'રાઈનો પર્વત' પર આવુ. મે એને સાહિત્યનાટક તરીકે જ જોવાનુ નક્કી કર્યું છે એટલે એની તખ્તાલાયકીની ચર્ચામાં મારે જવાનુ રહેતુ નથી. 'રાઈનો પર્વત'માં આજના તખ્તાને અવરોધક કયાકયાં તત્ત્વ છે એ ઘણી જાણીતી વાત છે 'રાઈનો પર્વત' હેતુલક્ષી નાટક છે પણ પોતાના હેતુઓને વશ વર્તીને, થોડીક અનિવાર્ય ક્ષતિઓ વહોરી લઈને પણ, રમણભાઈએ કેવું અદ્ભુત વસ્તુગ્રથન કર્યું છે તેની પણ હું વાત કરવા માગતો નથી. રામનારાયણ પાઠક અને અનતરાય રાવળ જેવા વિદ્વાનોએ એ વાત સમર્થ રીતે કહેલી છે. હુ 'રાઈનો પર્વત'મા વસ્તુની રજૂઆત અને કાર્યગતિમા નાટ્યાત્મકતા કેટલે અશે છે અને નથી તે વિશે થોડી વાત કરીશ. મારો સદર્ભ આગળ કહ્યુ તેમ મુખ્યત્વે પાઠ્ય નાટકનો હશે.

સૌથી પહેલા નાટકનો ઉઘાડ જુઓ. કિસલવાડી, રાતનો સમય શિરથી પગ સુધી કાળાં વસ્ત્રો, કમરપટો, કરમા દડ, છૂટા કેશ એવી જાલકા અને સુકાઈ ગયેલા ઝાડને સજીવન કરવાના જાદુપ્રયોગની તૈયારી. કૌતુક અને રહસ્યથી ભર્યા વાતાવરણથી નાટકનો આ[illegible] થાય છે. આરભનો એક સવાદ પણ સૂચક અને અર્થગર્ભ છે. [illegible] બોલાવે છે એટલે [illegible] રીમા દીવે વાંચતો હોય છે [illegible]

ભજવાતાં નથી, ભજવાતા જોઈ શકાતાં નથી. નાટક વાંચવાનો આનંદ એ જ આપણી કાયમી અને મોટી મૂડી બનીને રહે છે

તમે કહેશો કે ભલે વાચવાનુ કે સાહિત્યનું પણ 'નાટક' તો જોઈએ ને? નાટક એટલે શુ? તખ્તાલાયકી વગરનાં નાટકો માટે ઘણી વાર એવો બચાવ કરવામા આવે છે કે એમને આપણે મનની રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતાં જોઈએ છીએ. હુ આવી દલીલ નહીં કરુ કેમકે આ દલીલનો જવાબ હું જાણુ છું કે, એમ તો નવલકથાને પણ મનની રંગભૂમિ પર ભજવી શકાય; મનની રંગભૂમિ પર કશી સંકડાશ હોતી નથી. નાટકના સ્વરૂપના પ્રશ્નને હુ જુદી જ દૃષ્ટિએ જોઉ છુ. કથાકથનના મોકળાશભર્યા સ્વરૂપને છોડીને નાટ્યલેખક કેટલાંક નિયંત્રણો સ્વીકારે છે – એણે પ્રત્યક્ષ પાત્રવર્તન અને પાત્ર ઉક્તિ દ્વારા જ સઘળું કામ લેવાનું હોય છે, ચોક્કસ સ્થળસમયની પાચ-પંદર પરિસ્થિતિઓને એણે વળગવાનુ હોય છે, સામાન્ય રીતે કાલાનુક્રમમા જ આગળ વધવાનુ હોય છે, નજર સામે ઘટતા વાસ્તવનો આભાસ એણે ઊભો કરવાનો હોય છે. એક સંકુલ કથાને આ રીતે રજૂ કરવામા જ ભારે કૌશલની જરૂર પડે છે. અને આ રીતે રજૂ થયેલી કથાનો પોતાનો એક આગવો આકાર અને આસ્વાદ હોય છે. પણ બધા નાટ્યકારો આ નિયંત્રણોને એકસરખી રીતે સ્વીકારતા નથી. ન્હાનાલાલ એક રીતે નાટક લખે છે તો રમણભાઈ બીજી રીતે નાટક લખે છે પણ નિયંત્રણો તે નિયંત્રણો જ છે – સંવાદાત્મક કાવ્ય કે સંવાદાત્મક નિબંધને પણ એનુ પોતાનુ એક નિયંત્રણ અને એની પોતાની એક આકૃતિ હોય છે. એટલે તપાસવાનુ તો એ રહે છે કે નાટકને નામે આપણી સમક્ષ આવતી કૃતિ કયા પ્રકારનાં નિયંત્રણો સ્વીકારે છે, એ દ્વારા એ શું સિદ્ધ કરે છે, નાટકનુ ભલે પોતાનું આગવુ પણ કોઈ રૂપ બંધાય છે કે નહીં.

પ્રત્યક્ષની ઢબે રજૂઆત એ નાટકની સ્થૂળ આવશ્યકતા છે

દીધી છે. 'રાઈનો પર્વત' રમણભાઈની એક અત્યંત સભાન રચના છે અને આવા ગૂઢાગૂઢ સંકેતોથી ભરેલી છે. એક સાહિત્યનાટક તરીકેની 'રાઈનો પર્વત'ની આ એક નોંધપાત્ર સિદ્ધિ છે

પહેલો આખો અંક ભારે વેગથી બનતા અવનવીન બનાવો અને એ બનાવોમાંથી ફૂટતા ચિત્રવિચિત્ર ફણગાઓથી ભરેલો છે. જાલકાનું સંકલ્પબળ અને એનો બુદ્ધિવેગ પણ આપણને આંજે છે. પર્વતરાયની હત્યાના આપત્તિકર બનાવને એ કેવી કુશળતાથી પોતાના લાભમાં ફેરવી નાખે છે! આ અંકમાં લેખક એક ભારે ગૂંચની પરિસ્થિતિ સર્જે છે પણ તત્કાળપૂરતો એનો ઉકેલ પણ લાવી દે છે અને આપણને રાઈના ચિત્તની નૈતિક કટોકટી પાસે લાવી મૂકી દે છે. રાઈનું ચિત્ત એક બાજુ માતૃપ્રેમ અને બીજી બાજુ સત્યનિષ્ઠા એ બેની વચ્ચે ચકરાવે ચડે છે, પણ રાઈનો સંઘર્ષ જેટલો લાગણીમૂલક નથી તેટલો બુદ્ધિમૂલક છે. અને આખા નાટકમાં પણ જે કોઈ ચમત્કાર છે તે બહુધા બૌદ્ધિક ચમત્કાર છે. પહેલા અંકના ચોથા પ્રવેશનો રાઈ અને જાલકા વચ્ચેનો સંવાદ આ રીતે જોવા જેવો છે. એમાં બન્ને પાત્રો વચ્ચેની ટકરામણ છે પણ એ વિચારોની ટકરામણ છે અને સંવાદમાં એક ગતિ છે, જેને અંતે જાલકા અમૃતદેવી છે અને રાઈ એનો પુત્ર જગદીપ છે એ મહત્ત્વની હકીકતનો સ્ફોટ થાય છે, પણ સંવાદની આ ગતિ તે વૈચારિક ગતિ છે. એક વાંચવાના નાટકમાં આ જાતની ટકરામણ, આ જાતની ગતિ, આ જાતનો ચમત્કાર આસ્વાદ્ય બની શકે, કેમકે વાંચવાનું નાટક નિરાતથી વાંચી શકાય છે, ફેરવીફેરવીને વાંચી શકાય છે.

પહેલા અંકને અંતે જ જાલકા, રાઈ અને શીતલસિંહ એ ત્રણે પાત્રોની મુખ્ય રેખાઓ આપણી નજર સામે સ્પષ્ટ રીતે અંકાઈ રહે છે. વૃત્તાંત, વર્તન અને વાણી – નાટ્યકારના આ ઉપકરણો રમણભાઈને કેટલા હસ્તગત છે તે આ પરથી જણાઈ આવે છે.

બાજીનું સોગઠું બનવામાંથી બચી શકે, જીવનનો પોતાનો માર્ગ દોરી શકે, કનકપુરની રાજ્યલક્ષ્મી અને વીણાવતીની હૃદયલક્ષ્મીનો અધિકારી બની શકે.

ચોથો અંક આ નાટકમાં મારી દૃષ્ટિએ પરાકાષ્ઠાનો અંક છે. ક્રિયાનો વેગ તો ત્યાં ફરીને આવે જ છે. પણ રાઈના આંતરસંઘર્ષને અહીં એક જુદી જ અને નિર્ણાયક બનતી ધાર મળે છે. અત્યાર સુધી રાઈનો સંઘર્ષ આ હતો – કપટથી કનકપુરની રાજગાદી હાથ કરવી ખરી? હવે એની સમક્ષ સંઘર્ષ આ આવે છે – છલનાથી લીલાવતીના પતિ બનવું ખરું? પર્વતરાય તરીકે ગાદીએ બેસવામાં લીલાવતીના પતિ બનવાનું પણ આવી જાય છે એ વિચાર રાઈને અત્યાર સુધી ન આવ્યો હોય એ અવાસ્તવિક છે, પણ એટલી અવાસ્તવિકતા સ્વીકારી લઈએ તો રાઈનો આ સંઘર્ષ જુદું પરિમાણ ધારણ કરતો અવશ્ય લાગશે. પર્વતરાય તરીકે ગાદી પર બેસવું એમાં અવશ્ય કપટ હતું પણ જૂના રાજાના પુત્ર તરીકે પોતે એ ગાદીનો હકદાર હતો અને જાલકાએ આ હકીકતનો સ્ફોટ કરીને એને કંઈક બાંધી પણ લીધો હતો. પર્વતરાય તરીકે લીલાવતીના પતિ થવામાં કપટ તો હતું જ, પણ એ ઉપરાંત લીલાવતી ઉપર પોતાનો કશો અધિકાર પણ નહોતો. ત્યાં સાધન અશુદ્ધ હતું પણ સાધ્ય તો કદાચ શુદ્ધ હતું; અહીં સાધ્ય-સાધન બન્ને અશુદ્ધ છે. અને પોતાની સુજનતા તથા સુશીલતાથી સાવિત્રી અને કમલા જેવા સ્ત્રી-હૃદયને જીતનાર, ઘડી પહેલાં સ્ત્રીજાતિની અવહેલના નિવારવાની પ્રતિજ્ઞા લેનાર રાઈ લીલાવતી પ્રત્યે આવું ઘોર અનીતિમય અને અપમાનકારક વર્તન કેમ કરી શકે? પર્વતરાયપણું છોડી દેવાના રાઈના છેવટના નિર્ણયમાં આ પ્રસંગ ચાવીરૂપ બને એ રાઈના સમગ્ર ચરિત્ર સાથે એકદમ બંધબેસતી વાત છે.

રાઈનો સંઘર્ષ પણ, આથી જ, અહીં એના સંવેદનના કોઈ ઊંડા સ્તરને સ્પર્શતો અને કંઈક લાગણીમૂલક બનતો જણાય છે.

અભિવ્યક્તિના આગવા મરોડથી થયેલું વાસ્તવચિત્રણ

'અડોઅડ', ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા,
પ્ર. વોરા, અમદાવાદ, ૧૯૭૨

પ્રિય ભાનુભાઈ,

આ પત્રમાં હું તમને 'અડોઅડ' વિશે કંઈક લખવા ધારું છું એમ આરંભમાં જ તમને કહી દઉં તો અગસ્ત્ય જાણે દક્ષિણયાત્રાએથી પાછા ફર્યા હોય એવો તમને ભાવ થશે. પણ કવિતાની અડોઅડ જવું એ વિંધ્ય વળોટવા જેવું કામ નથી શું ? એમાંયે કવિતારસમાં ડૂબવું એ એક વાત છે. એમાં તો કવિતા જ પોતાનું કામ કરે. પણ કવિતાનું વિવેચન કરવા બેસીએ ત્યારે કવિતા અક્કડ, અણનમ થઈને ઊભી રહે. એક શિખર પછી બીજું શિખર માથું ઊંચું કરતું આગળ આવે. કવિતાનું વિવેચન એક સાહસયાત્રા બની રહે

પણ મારા પર વિશેષ અધિકાર. વરસો પહેલાં 'સંસ્કૃતિ'માં એક કાવ્ય – 'ગામના અવો' – વાંચેલું. એના લેખક ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા તે તમે જ એમ જ્યારે જાણ્યું ત્યારે કેવો વિસ્મય-રોમાંચ-ઝમળકાનો ભાવ થયેલો! આપણે ભણતા હતા ત્યારે તમને ભાષામાં રસ છે તે હું જોઈ શક્યો હતો પણ તમારી કાવ્યરચનાની પ્રવૃત્તિ કંઈ જાણમાં આવેલી નહીં. તમે કવિ તરીકે તો મારે માટે સામયિકોના પાનાં પર જ એકાએક ઊઘડી ઊઠ્યા! અંગત મિત્ર સર્જક હોય એનો એક વિશેષ રોમાંચ હોય છે તે સાથે એની સર્જનયાત્રાને, એની વિકાસયાત્રાને નજીકથી નિહાળવાનું પણ મન થાય. એટલે 'અડોઅડ' વિશે ઝીણવટથી હું વિચારતો રહ્યો, તમે શું સિદ્ધ કર્યું છે અને શું સિદ્ધ કરવું જોઈએ એ તપાસતો રહ્યો અને પરિણામે સમય સરતો રહ્યો

તમારાં કાવ્યો વાચતાં સૌથી પહેલી છાપ તો એ પડે છે કે તમે એમાં આપણા તળપદા ગ્રામજીવનને જ બહુધા ગાયું છે. આ તમારા આજના અનુભવની દુનિયા હોવાની શક્યતા ઘણી ઓછી છે. એટલે એને સ્મરણાની દુનિયા – કદાચ ઓધણાઓની દુનિયા તરીકે ઘટાવવાની રહે. તમે તળપદા લોકજીવનની એવી માર્મિક અને ઊંડી રેખાઓ અહીં કેટલીક આંકી છે કે તમારા ચિત્તમાં એ જીવન કેવું ઘર કરી ગયું હશે એની પ્રતીતિ થાય છે. આ પ્રતીતિ પણ મારે માટે તો નવી હતી.

તમે આલેખેલી દુનિયા બદલા ગઈ કાલની દુનિયા છે એ બીજી રીતે પણ દેખાઈ આવે છે. અહીં હજુ કોસ ચાલે છે, પનિહારીઓ બેડાં લઈ પાણી ભરે છે, વાંસળી વાગે છે. આપણાં બધાં ગામડાં હજુ પૂરાં બદલાયાં નથી, પણ બદલાવા લાગ્યાં છે એનાં કશાં ચિહ્ન અહીં પડ્યાં નથી. કૂવા પર મુકાયેલા મશીન ખેતરમાં ચાલતા ટ્રેક્ટર, ઘરઆંગણે પાણી પહોંચાડતી પાઇપ-લાઇન વિવિધ ભાતની રેલાવતા રેડિયા – ગ્રામજીવનનું આ બદલાયેલું

કવિતામાં ક્યારે જોવા મળશે? જોવા મળશે ત્યારે એ કેવું લાગશે? લોકજીવનની કવિતા સામેનો આ એક પડકાર છે.

ગામડાના પ્રાકૃતિક જગતને અને તળપદા જીવનપદ્ધતિને તમે મુગ્ધતાથી જોઈ છે એ અછતું રહે તેવું નથી. અહીં સઘળું સુંદર અને મધુર છે. અહીં અભાવ, વિયોગ, તરસ છે તો સાથેસાથે આશા, વિશ્વાસ અને સમાધાન છે. કદર્યતા, કરાલતા ને ક્રૂરતા, દુર્ભગતા ને દુષ્ટતા એવું કંઈ અહીં નથી. 'સભ્યતા' એ કાવ્યમાં તમે નગર-જીવનની કૃત્રિમતા અને યાન્ત્રિકતા પર જે કટાક્ષ કર્યો છે તેમાં ગ્રામ-જીવન પ્રત્યેનો તમારો પક્ષપાત પરોક્ષ રીતે વ્યક્ત થઈ જાય છે. વાસ્તવિકતાનો સવાલ જવા દઈએ તો તમને ગમતી એક સૃષ્ટિનું તમે આલેખન કર્યું છે. કદાચ આપણી આજની સભ્યતાનો, જીવન-રીતિનો અસંતોષ આ રીતે વ્યક્ત થાય છે. એના સહભાગી તો સૌ સંવેદનશીલ માણસો બનશે. અને માટે જ તમારી મુગ્ધ દૃષ્ટિની સૃષ્ટિ પણ એમના ચિત્તમાં વસી જશે.

એમ કહી શકાય કે તમારો મુખ્ય કવિવ્યાપાર લક્ષણાનો છે. આજની કવિતાનો પણ એ મુખ્ય વ્યાપાર છે. અભિધામૂલક પણ વ્યંજના હોઈ શકે છે એ વાત જાણે વીસરાવા લાગી છે. વર્ષો પહેલાં 'કુમાર'માં કદાચ "ડમણી ખેંચે છોગલું પરું, જાળિયું પ્રોવે આંખ" એ પંક્તિના લાક્ષણિક પ્રયોગોની મારા ચિત્તે ખાસ નોંધ લીધાનું સ્મરણ છે. પછી આ જાતના લાક્ષણિક પ્રયોગોની સાર્થકતા વિશે પણ હું વિચારતો રહ્યો છું. આપણે ત્યાં લક્ષણાને સાધનભૂત માનવામાં આવી છે. લક્ષણાવ્યાપારથી જો ધ્વનિની દિશા ખૂલતી

કે 'જાળિયામાથી જોતી સ્ત્રી'ને બદલે 'જાળિયુ' મૂકવાથી ખરેખર શું સિદ્ધ થાય છે ? મને લાગ્યુ કે 'જાળિયુ પ્રોવે આખ' એ પંક્તિમાં આસક્તિ કે આતુરતાનો ભાવ માર્મિકતાથી અને સઘનતાથી મૂર્ત થાય છે, એ રીતે એ લક્ષણાપ્રયોગ સાર્થક છે 'ડમણી'ના પ્રયોગમાં એવી સાર્થકતા કદાચ નથી. એ એક ઉપચાર બની જાય છે.

તમારા લક્ષણાવ્યાપારમાં રૂપક, અતિશયોક્તિ, ક્રિયા કરનારને સ્થાને ક્રિયા, પદાર્થને સ્થાને એના ગુણધર્મ, ઘટનાને સ્થાને એનાં સ્થળસમય, આજે જેને આપણે સજીવારોપણ તરીકે ઓળખીએ છીએ તે – એમ અનેકવિધ પ્રક્રિયાઓ જોવા મળે છે. થોડા ઉદાહરણોથી વાત સ્પષ્ટ થશે :

રૂપક : તૃણની પાંપણ, મો-સૂઝણાનાં ગોંદરા, શમણાની સાહેલિયુ, મેળાપના દીવા, તાજુ હસ્યાનાં કૂણા તરણાં, છટકવાનાં હરણો, પવનનાં હરણાં, ઝંખાન્ચલ્લી, તારા મલકયાનુ ભોર, ઉમગનાં હરણાં, નજર-પખી વગેરે.

અતિશયોક્તિ આંગણાનુ નૂર (= આંગણાના નૂર સમી કન્યા) દીવાલ પરના ધોળા તખુ (= કરોળિયાના જાળા), ભીંતનુ મલકી ઊઠવુ (= ધોળાવાથી ઉજ્જ્વળ થવુ) વગેરે.

ક્રિયા કરનારને સ્થાને ક્રિયા . ગીતની ટોળી (= ગીત ગાતાં પખીઓની ટોળી), ગ્હેક (= ગ્હેકતા મોર). રોણુ (= રોતુ બાળક), ડેલીમા અકળાતુ જોણુ (= જોનાર), વાતનું ટોળુ (= વાત કરતી સ્ત્રીઓનું ટોળુ) વગેરે.

પદાર્થને સ્થાને એનો ગુણધર્મ . રૂપ કે રૂપના રેલા (= રૂપવંતી સ્ત્રી), ટીખળ (= ટીખળી સ્ત્રી), બુઢાપો (= વૃદ્ધ પુરુષો), ઉત્કંઠા (= ઉત્કંઠિત સ્ત્રી), રોફ (= રોફવાળો પુરુષ) વગેરે.

ઘટના કે પદાર્થનાં સ્થળસમય ગગન (= ગગનમાંથી વરસતો વરસાદ), આષાઢ (= આષાઢમાં વરસતો વરસાદ), ઊઠળતા ખીલા (= ખીલે બાંધેલા વાછરુ), જાળિયુ (= જાળિયામા

સ્રી), ભસી ઊઠે ફળિયું (= ફળિયાનાં કૂતરાં) વગેરે.

સજીવારોપણ : ચૌટું નવરાત ઘૂમતા ચરણોને ઝીલવા ઝંખે છે, બારણે કૂદાકૂદ કરે અજવાસ, વીંધી લીલોતરીના પ્હાડો સુગંધને સોંસરવા ચાલવાના હેવા.

થોડાંક અપહ્નુતિનાં ઉદાહરણો મળી આવે છે –

* તૃણ, નથી આ તીતીઘોડો, ઉલ્લાસ અમારો લસરે !

* ફળિયુ ચીતરાને ઊડી જાતા અકાશ
એ નથી કપોત – ભોળા ઓરતા.

* ખેારસલીથી ફૂલ નહિ પણ ખૂટે નહિ એમ હળવે ઝરતાં હાસ !

અને થોડાંક અન્યોક્તિનાં પણ – 'રાજાના અશ્વો' 'લક્કડખોદ પંખી' ('લક્કડખોદ ડાળખી' છાપભૂલ જણાય છે) 'દીવાલમૈયા' 'ખરેલા પીંછાની પંખીને વિનવણી' વગેરે. 'રાજાના અશ્વો' કંઈક સભાન, ગણતરીપૂર્વકની, ખુલ્લી પડી જતી રચના છે, પણ બાકીની ત્રણે રચાનાઓ ધ્વનિપૂર્ણ છે, એટલુ જ નહી, જીવનના ઊંડા મર્મને વેધક રાતે-વ્યક્ત કરે છે. સામાન્ય રીતે તમારી કવિતા વર્ણનપ્રધાન છે, એમા આ 'વિચાર'પ્રધાન રચનાઓ જુદી પણ પડી આવે છે આ પણ કવિતાની એક ખેડવા જેવી દિશા છે એમાં શંકા નથી.

તમારો કવિતા એકસાથે વાંચીએ ત્યારે તમારા લક્ષણાપ્રયોગોમાં – અને અન્ય ભાષાપ્રયોગોમાં પણ – કેટલીક લઢણો પકડાઈ આવે છે : ચ્હટકવાના હરણા, પવનના હરણા, ઉમંગના હરણાં, સોડમનાં ફૂલ, સોડમના ચોક, મોડમની કેડી. 'ગગન' કે 'નભ'નો લાક્ષણિક પ્રયોગ પણ ઠીકઠીક વપરાયો છે કવિની કવિતામા ઘણી વાર અમુક ચિત્રકલ્પનોનો કસ કાઢવાનો પ્રયત્ન દેખાતો હોય છે. ઉપરાંત, કવિ એક જ ચિત્રકલ્પનને વધારે ઉચિત સંદર્ભમાં ગોઠવવા પ્રયાસ પણ

એમ લાગે છે. આ પરિસ્થિતિથી બચવા જેવું છે

આમ છતાં, મનમાં રમી રહે તેવા ઘણા લાક્ષણિક પ્રયોગો અને વર્ણનરેખાઓ તમારી કવિતા પાસેથી સાંપડે છે. કેટલીક લઢણોને તમારી આગવી છટા તરીકે પણ આસ્વાદી શકાય છે. એટલે થોડી જે રૂઢ બની ગયેલી વસ્તુ જોવા મળે છે તે તમારી સમગ્ર કવિતાના આસ્વાદમાં ખાસ બાધારૂપ બનતી નથી. વળી આગળ મે લક્ષણા-પ્રયોગોની સાર્થકતાની વાત કરી હતી તેના સંદર્ભમાં મને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની ગુણીભૂતવ્યંગ્યની વિભાવના પણ યાદ આવે છે. ધ્વનિ આછો હોય અને રમણીયતા વાચ્ય ચિત્રની પ્રધાનપણે હોય એવી કાવ્યસ્થિતિની કલ્પના આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ કરેલી જ છે. તો લક્ષણાપ્રયોગમાં પણ ધ્વનિ આછો હોય અને રમણીયતા લાક્ષણિક અભિવ્યક્તિની મુખ્યત્વે હોય એમ પણ બની શકે. ધ્વનિના ગૌણત્વવાળી આ રમણીયતા તે શું એવો પ્રશ્ન જરૂર થઈ શકે, પણ મને લાગે છે કે લક્ષણાપ્રયોગથી બીજું કંઈ નહીં પણ અભિવ્યક્તિની ઘનતા સિદ્ધ થતી હોય તો એને પણ એક કાવ્યમૂલ્ય જરૂર લેખી શકાય. દા. ત. “ફૂલને હોઠે ગંધ હસી” એ મને એક સરસ સઘન લાક્ષણિક પ્રયોગ લાગે છે. તરસ્યા તળાવની વેણુ જ્યારે એમ કહે છે કે “આંજે સુંઢામણી ભોળી આંગળીઓમાં/મીનના ગેમાચ માની બેઠું” ત્યારે એમાં કેટલીબધી પરિસ્થિતિઓ એકસાથે વ્યંજિત થાય છે! સુકાયેલું તળાવ, એની રેતમાં કૂવા બનાવતા બાળકો, તળાવને થતો એમની કૂણી આંગળીઓનો સ્પર્શ, એ જાણે માછલીઓનો સળવળાટ હોય એવો ભાસ, એમાંથી વ્યક્ત થતી તળાવની પાણીની ઝંખના - એક મર્મસભર મનોરસ કલ્પનાચિત્ર અહીં સર્જાયું છે

અર્થઘનતા લાક્ષણિક પ્રયોગથી જ સિદ્ધ થાય એવું કંઈ નથી એક સાદું અભિધાનું ઉદાહરણ લઈએ “આંચળે અડચા આંગ એની / છાણમાં ઊંડે છાપ !” તમે આગળાની કડીથી ગ્રામજીવન સવારના સમયની બે પ્રવૃત્તિઓને જે રીતે સાંકળી લીધી છે એ

એક પ્રકારની અર્થઘનતા અહી પણ સિદ્ધ થયેલી મને લાગે છે.

તમારા લાક્ષણિક પ્રયેાગેા માત્ર ઘનતાના ગુણવાળા છે એવું નથી, અવારનવાર એ વ્યંજનાસમૃદ્ધ પણ બને છે. 'તરસ્યા તળાવની વેળુ'ના એક કલ્પનાચિત્રની વ્યંજનાસમૃદ્ધિની મે હમણાં જ વાત કરી. બીજું એક સજીવારેાપણના પ્રકારનુ ઉદાહરણ લઈએ : "હ્યેા, એકલા ને અણેાહરા ઊભા / વાછરું ભેગા કેાઢચના ખીલા !" અહી એકલા ને અણેાહરા ઊભેલા ખીલા એ જ કંઈ વક્તવ્ય નથી, એ દ્વારા મૂર્ત થતું કેાઢનું ખાલીખમપણું એ પણ વક્તવ્ય છે, પણ એ એકલા ઊભેલા ખીલાના માધ્યમથી જે તીવ્રતાથી વ્યક્ત થયું એ ભાગ્યે જ બીજી કેાઈ રીતે વ્યક્ત થઈ શકયુ હેાત.

સીધીસાદી વર્ણનરેખા પણ સંદર્ભમાં વ્યંજનાપૂર્ણ બની જાય છે એનું એક સરસ ઉદાહરણ નેાંધવુ જોઈએ. સંદર્ભ માટે આખી કડી ટાકવી જરૂરી છે :

એને આવ્યે તેા પીઠ વળગેલેા ભાર
બાઈ, હળવેા થયે ઊઘડે કલાપ !
ઘરમા હેાઈએ ને તેાય ખેતરમાં લાગીએ
મૂગા હેાઈએ ને લાગે કરતા આલાપ !
કૂંપળની જેમ રેાજ ફેાળી તેા ઊડીએ
એને અડકયે લાગે કે થયા બમણાં !

પહેલાં એક નાનકડેા, જલદી ધ્યાનમાં ન આવે એવેા વ્યાકરણદેાષ નેાંધું. ખેતરમાં 'લાગીએ'ની સામે 'લાગે કરતા આલાપ' એ અસંગત રચના છે, 'જાણે કરીએ આલાપ' કે એવુ કેાઈ વાક્ય બંધ બેસે. . પણ હવે મુખ્ય વાત. પહેલી પંક્તિ વરસાદની ઋતુમાં કળા કરતા મેારનુ વાસ્તવિક વર્ણન કરતી પંક્તિ પહેલી દૃષ્ટિએ લાગે. એ રીતે જોતાં પણ પીઠે વળગેલેા ભાર કલાપ થઈને ઊઘડે એમ કહેવામાં ચમત્કાર રહેલેા છે. પણ આ પંક્તિને માત્ર આ રીતે જોવામાં એની સાર્થકતા નથી. આ પછીની બધી પંક્તિએા ગ્રામ-

લોકના અનુભવ કે સંવેદનને વર્ણવતી પંક્તિઓ છે. પહેલી પંક્તિને પણ એ જ સંદર્ભમાં ઘટાવીએ તો ? ભારરૂપ, શ્રમરૂપ, બનેલું જીવન વર્ષાના આગમને હળવું બને છે, સૌંદર્યમય રૂપે ખીલે છે એવો સંકેત એમાંથી પ્રગટે.

પાના ફેરવતા અર્થઅભર પંક્તિઓ ઘણી નજરે ચડે છે પહેલાં જેમાં વિશેષ અર્થ ન દેખાયો હોય એમાં પછીથી દેખાય છે "એના હાલ્યામાં કોરી ધૂળ ન દબાય / ભાઈ, એને હાલ્યે તે ઊગે તરણાં." વરસાદના ચાલવાથી તરણાં ઊગે એ તો સમજાય એવી વાત છે, પણ એમાં વિરોધ એ રહેલો છે કે સામાન્ય રીતે હાલચાલથી જમીન પર કંઈ ઊગતું બંધ થઈ જાય છે, ત્યારે વરસાદના ચાલવામાં આ વિશેષતા છે. આમ જોતાં, આ વર્ણન એક વક્રોક્તિપૂર્ણ વર્ણન બની જાય છે.

પંક્તિવિશ્લેષણ હવે હું બંધ કરું, પણ મને ગમતી થોડીક પંક્તિઓ તો અવતારું

તૃણ, તમે તો ગરજેલા આષાઢતણું યે મૌન લીલેરું ઊગ્યા !
('લીલો પુરાવો')

કલગી પરથી વેરી પ્રાચી મહીં ગુલમો'ર ને
ગલી ઝલકતી કીધી, હાવાં છજે ચૂપ કુક્કુટ.
('રવિ હજી ઊગે')

કોઠિયું ના અંધાર ખૂણાનો
ઝીણકો માળો પાથરી બેઠો ચાસમાં ફણો તાર,
આંય તો હવે સાંકડી લાગે
ખેસવી લેશો કોઈ હવે આ ચાર શેઢાની કોર ?
('આણું')

ચહે મૂક ટોડલા
શિશુ સમ હવે તેડી લેવા દિયો લઘુ કોડિયાં !
('શરદાગમને')

મોતીએ પ્રોવેલ મારી બધી નવરાશ
એને ટોડલિયે ઝૂલશે,
('એવો તે દિ'.')

સીમે વાવેલ અમે સોબતનો છોડવો
ને ઓરડે ઉજાગરાનાં ફૂલ ! બોલ, કોને કે'વું ?
('કોને કે'વું ?')

આ થોડાંક પંખીઓ પણ
વનવાસે આવ્યાં હશે આ નગરમાં ?
('સભ્યતા')

તમારાં ઘણાં કાવ્યોમાં પ્રકૃતિ અને પ્રણયના અનુભવો ગૂંથાયા છે. એમાં દેખીતી રીતે જ કેટલાક સર્વસમાન અંશો આવે. પણ કેટલીક વાર વિશિષ્ટ પરિપ્રેક્ષ્યથી જોવાથી વસ્તુને જુદું પરિમાણ મળતું હોય છે. એ પ્રકારના રચનાવિધાનનાં દૃષ્ટાંતો પણ તમારી કવિતામાં જોવા મળે છે. દાખલા તરીકે, વરસાદ પૂર્વની પ્રાકૃતિક સ્થિતિનું વર્ણન તમારા એકથી વધુ કાવ્યોનો વિષય બનેલો છે. પરંતુ 'તરસ્યા તળાવની વેળુ'માં વેળુને મુખે વરસાદની ઝંખના મૂકવાથી વાતને પોતાનું એક જુદું કેન્દ્ર મળ્યું છે. પગલાં ('પગલાં') કે કેડી('વાંકું ચિતરામણ')ના દોરથી ગ્રામજીવનના કેવા વિવિધ અંશોને તમે ગૂંથી લીધા છે ! એ જ રીતે હથેળીઓના માધ્યમથી પ્રણયના રંગીન અનુભવોનો સંકેત કરવામાં આગવી કાવ્યમયતા પ્રગટ થાય છે ('હથેળિયુંમાં').

'બારી' જેવી તરંગલીલાની કહી શકાય એવી રચના તમારી પાસેથી જવલ્લે જ મળે છે. એ તરંગલીલા પણ આસ્વાદ્ય છે, જોકે એમાં બીજી કડીમાં છે તેવી દુરાકૃષ્ટ કલ્પના – તુક્કા – માં સરી પડવાનું જોખમ હોય છે. તમને ચાતુર્ય લડાવવાનું ક્યારેક ગમે છે, છતાં એકંદરે સહજ ભાવની તમારી કવિતા છે. વીગતોને કલ્પનાથી રસવાનું તમને ગમે છે (જે વલણ રૂપકના પ્રચુર ઉપયોગથી સિદ્ધ

થાય છે) છતાં વાસ્તવની અનેક બારીક રેખાઓ ઝીલવામાં તમારી વિશેષતા છે એમ લાગે છે. 'કાર્તકનું ગીત'માં "દાતરડે વળિયું માં કીધાં જ્યાં વાસ" એમ વાસ્તવિક સ્થિતિની એક લાક્ષણિક રેખાથી તમે ઋતુચિત્રને ઉઠાવ આપો છો 'સાંજ' કાવ્યમાં ગામડાગામની સાંજનું એક આબાદ ચિત્ર તમે ખડું કર્યું છે એમાંની કેટલીક રેખાઓ તો તમારાં બીજાં કાવ્યોમાં જોવા મળતી – મળે તેવી છે પણ નીચેની પંક્તિઓમાં તમારી વાસ્તવની પકડ મને ખાસ નોંધપાત્ર લાગી

આળસની બે ખાટડિયુંના
ઓટા પરથી ઝગી ઊઠી છે
મીઠી ગડાકુ ઝાળ !

ક્વચિત્ કેવળ વાસ્તવિક વીગતોથી ખચિત વર્ણનકાવ્યો પણ મળે છે. જેમકે 'સીમાડે'. એની કાવ્યમયતા વિશે પણ શંકા થાય, જોકે વીગતસભરતાનો પોતાનો એક પ્રભાવ હોય છે. પણ તમારાં કાવ્યોમાં માર્મિક દૃષ્ટિથી જોવાયેલું ઘણું જડે છે અને તેથી કલ્પનારસિત ન હોય તોપણ તમારી ઘણી વર્ણનરેખાઓ સ્વભાવોક્તિ કાવ્યનો આનંદ આપે છે સવાર, સાંજ, કાર્તક, વૈશાખ, શ્રાવણ, શરદ, ગ્રીષ્મ, વર્ષા, વરસાદના આગમન પૂર્વેની ઋતુ, વરસાદ આવ્યા પછીની સ્થિતિ – આમ ઋતુઋતુની પ્રાકૃતિક સ્થિતિને તમે તમારાં કાવ્યોમાં પૂરી સજ્જતાથી અને અધિકારપૂર્વક તાદૃશ કરી આપી છે.

તમારાં પ્રકૃતિકાવ્યોમાં જેટલી વીગતસભરતા છે એટલું ભાવવૈવિધ્ય કદાચ પ્રણયકાવ્યોમાં ન લાગે. પણ આ પરિવેશની વીગતો કાવ્યના ભાવને વિશિષ્ટ રંગે કેટલીક વાર રંગે છે દાખલા તરીકે, 'દીવો બળે ને ..'માં છે તો વિરહભાવનું આલેખન, પણ ખારવાજીવનના પરિવેશની કેટલીક લાક્ષણિક વીગતોને લીધે એને એક વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિ મળી છે. પ્રણયકાવ્યોમાં તમે ગ્રામ નરનારીના મુગ્ધ હૃદયભાવોને આલેખ્યા છે. (અને એટલે જ 'અનુનય' જેવું

શીર્ષક યોગ્ય લાગતું નથી) 'એવો તે દિ'.'માં ઓરતા તે ગ્રામવધૂના લાક્ષણિક ઓરતા છે. 'વિનવણી'માં અનન્ય પ્રેમસંબંધની દુહાઈ આપી છે તે આપણાં તળપદા રીતરિવાજોનો ચતુરાઈભર્યો ઉપયોગ કરીને. આ બધું નક્કર વાસ્તવિક સૃષ્ટિમાં આપણને મૂકી આપે છે. એ સિવાય 'એ જોણુ'મા નિરૂપાયેલો પ્રથમ પ્રેમનો રોમાંચ, 'બાજરીનો ભાર'માં વ્યક્ત થતો મુગ્ધ નારીનો સંકોચભર્યો ઉમંગ – આવી કેટલીક ભાવછટાઓ પણ સ્પર્શી જાય છે. 'ઊપડી ડમણી' જેવું કોઈક કાવ્ય તો તમારી બારીક વાસ્તવદૃષ્ટિનો પરિચય કરાવતી ચમત્કારક વર્ણનરેખા પણ લઈને આવે છે:

સાંતી છોડી ગુસપુસ કરી ગોઠડી ભેરુ સંગે
મોં ભાળ્યાની ચગળી ચગળી, કોઈ મધ્યાહ્નવેળા
છાયે બેસી ઝગતી બીડીના ગૂંચળામાં ધસંતું
શેઢે જોયું રૂપ ધૂમસિયું ' આજ ગાડું ભરીને
સોડે બેઠું'.

અહીં વિનોદનાં તથા વિચ્છેદ, અપ્રાપ્તિ કે એકલતાની વેદનાનાં કાવ્યો પણ છે, પણ એ બધી વીગતોમાં હું જતો નથી.

તમે માનવજીવનની સઘળી ભાવાવસ્થાને જાણે ગાવાની નેમ રાખી હોય તેમ વાત્સલ્યનાં કાવ્યો કર્યાં છે અને વૃદ્ધત્વની મનોદશા પણ આલેખી છે. એમાં પરંપરાના પડઘા સંભળાય કે અનુસંધાન દેખાય, પણ તમે કેટલુંક તમારી રીતે કામ કર્યું છે એ પણ દેખાઈ આવે છે 'આપો'માં 'પોળાનો ખૂંદનાર ઘોને'વાળા લોકગીતનો આધાર અત્યંત સ્પષ્ટ છે. પણ "કંઠે હાલરડાનાં રૂપ્યાં કપોત / એને ઊડવા ગગન થોડું આપો" એવી એક નવી ભાવરેખા તમે ઉમેરી છે, આંગણાની ધૂળના સંદર્ભમાં "એમાં કમળ ઉગાડી એક આપો" એવી નવી કલ્પના તમે મૂકી છે, અને સાડલાને મેલો કરવાની વાતને તો તમે વિકસાવીને ક્યાં લઈ ગયા છો! એને શોભાની એક વસ્તુ બનાવી દીધી છે —

કોરા કડાક મારા પાલવની ભાતયમાં
પડવા દો પચરંગી ડાઘ !
એનાથી ફળફૂલે ઝૂમશે આ બાવણીના
વણમ્હોર્યા બાવન સૌ બાગ !

પ્રાચીન લોકગીતને જાણે તમે તમારું એક નવું સંસ્કરણ આપ્યું છે. તમારું 'ભીગી ગઈ ' કાવ્ય બળવંતરાયના 'જૂનું પિયેરઘર'ની યાદ અપાવે છે. ત્યાં સ્ત્રી બાળપણની સ્મૃતિમા ખોવાઈ જાય છે, અને એ સોબતીઓ વચ્ચે પતિની મૂર્તિને પણ બાળવેશે જુએ છે. અહી વર્ષો પછી વતનને ઘરે જનાર વ્યક્તિનું ચિત્ત બાળપણમા પહોંચી જાય છે અને ભેરુનો સાદ સંભળાય છે · "લે ચાલ, તારા લઈ બેય મોર / માટી તણા શેરી મહી ?"

વૃદ્ધત્વની મનોદશાને વર્ણવતાં તમારાં ચારે કાવ્યો મને નોંધપાત્ર લાગ્યાં છે. 'હવે થાય કે'માં વર્તમાન સ્થિતિનો વિષાદ છે. એમાં "અરે, વટાવ્યું વન તોયે કા વધ્યા કરે અંધારું ?" એ છેલ્લો વિરોધમૂલક ઉદ્‌ગાર અસરકારક છે. 'બધું ચણી ગયા 'મા અતીતની મધુર સ્મૃતિમાં ખોવાઈ જવાની ઘટના છે અને એ સંદર્ભમાં બાજુના ખેતરના રખોપિયાની ઉક્તિ – "બધું ચણી ગયા પંખી, ડોસા ! લિયો ઝટ ઘા દિયો !" – ખોવાયેલી જિંદગીનો માર્મિક સંકેત કરે છે. 'અરે ત્યા તો'માં બાળકોના સંસર્ગે બાળભાવમાં સરી જતા વૃદ્ધત્વની વાત છે, તો 'ચહું ન રસ ઇક્ષુનો 'મા જીવનના રસો હવે સીધા નહીં, પણ સંતાનોની દ્વારા લેવાની વાત વડ-કિસલયના રૂપકથી મૂકી છે. વિચારની આ ચમત્કૃતિ છતા કાવ્ય સમગ્રપણે સભાન રીતે ગોઠવાયેલુ લાગે છે

આસપાસના જગતને આંખ વિના પણ કેવું સંવેદી શકાય છે એની વિસ્મયપૂર્ણ કહાની એમાં છે

છેલ્લે તમે કશાક જીવનવિચારને રજૂ કરતી કેટલીક કૃતિઓ મૂકી છે. એની થોડી વાત હું આગળ કરી ગયો છું. તમે અન્યોક્તિ કે પ્રતીકરચનાથી વિચાર મૂકચો છે અને વિચારને ગૂઢ રાખ્યો છે ત્યાં એ રચનાઓ વધારે સફળ થઈ છે. કાળના, અસ્તિત્વના, મૂળ સ્વરૂપના – એમ જીવનના મૂલ પ્રશ્નો એમાં પડેલા છે એ રીતે પણ એ રચનાઓ ધ્યાન ખેંચે છે.

તમે કાવ્યના જે વિવિધ પ્રકારો ખેડચા છે એમાંથી ગીત તમને સૌથી વધુ ભાવતો અને ફાવતો પ્રકાર છે. છંદોબદ્ધ અને અછાંદસ બન્ને પ્રકારની રચનાઓ પણ તમને સિદ્ધ છે. થોડાંક સોનેટોમાં ઘાટ એકંદરે સુઘડ રીતે ઊતર્યો છે. ગઝલ તમારો પ્રિય કાવ્યપ્રકાર નથી અને એમાં નોંધપાત્ર અંશો પણ ઓછા છે.

તમારી કવિતામાં ક્યાંક અભિધાપરાયણતા છે, ક્યાંક સભાન સાયાસ વસ્તુવિચારનિરૂપણ છે, ક્યાંક વિચારવસ્તુ કશી ચમત્કૃતિ વગરના છે, ક્યાંક શબ્દાળુતા છે, ક્યાંક કાવ્યનું આયોજન શિથિલ છે, – કેટલાક નબળા, કેટલાક ક્લિષ્ટ કાવ્યો પણ જડી આવે છે. પણ એની વીગતે ચર્ચા કરવી આ પત્રમાં શક્ય નથી. એ વિશે રૂબરૂમાં જ ક્યારેક અવકાશે વાત કરીશું. પણ મારે જે કહેવું છે તે તો એ છે કે આવું કેટલુંક છતાં તમારી કવિતામાં ઘણાં રસતત્ત્વો મને જણાયાં છે, જેમજેમ તમારી કવિતા વધારે વાંચતો ગયો તેમતેમ એની રસવત્તા વધુ પ્રગટ થતી થઈ છે અને થોડાંક કાવ્યો નખશિખ સુંદર પ્રતીત થયાં છે 'અડોઅડ'ના કવિ મારા મિત્ર છે એ હકીકતે ગૌરવ અનુભવી શકાય એવું કામ અવશ્ય થયું છે. અભિવ્યક્તિના આગવા મરોડથી, સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણથી તમે વાસ્તવનું જે તાદૃશ ચિત્રણ કર્યું છે એ જ એક મોટી સંતોષપ્રદ ઘટના છે.

દુનિયામાં વિસ્તરે એવી આશા વ્યક્ત કરવાનું જરૂર મન થાય.

મેં શરૂઆતમાં કહ્યું હતું તેમ કવિતાને પૂરેપૂરી પામવાનું કાર્ય ઘણું મુશ્કેલ છે. હું 'અડોઅડ'ની ખરેખર કેટલો અડોઅડ જઈ શક્યો છું. એ તો તમે કહો ત્યારે. પણ મારો આ પ્રયાસ તમને બહુ અસંતોષકારક ન લાગે, અગસ્ત્ય ખાલી હાથે જ પાછા આવેલા ન લાગે તો બસ.

[તા. ૧-૬-૭૮; 'ગ્રંથ', જુલાઈ ૧૯૭૮]

આધુનિકતાવાદી નહીં, પણ આધુનિક વાર્તાઓ

'વ્હાઇટ હોર્સ', સુધીર દલાલ,
પ્ર. વોરા, અમદાવાદ, ૧૯૭૦

'વ્હાઇટ હોર્સ'ની બે-એક વાર્તાઓ અન્ય સંચયોમાં લેવાયેલી ધ્યાનથી વાંચવાનું બન્યું હતું અને ખૂબ ગમી હતી. અન્ય વાર્તાઓ ક્યાંક સામયિકોમાં કદાચ વાંચી હોય પણ એનું આજે સ્મરણ નથી. આજે 'વ્હાઇટ હોર્સ' એ આખો વાર્તાસંગ્રહ એકસાથે વાંચવાનું થતાં ઘણી પ્રસન્નતા થઈ. એક સમર્થ વાર્તાકારની દૃષ્ટિ અને કલમ એમાં મને દેખાઈ. માનવજીવનમાં મર્મરહસ્યભરી એવી ઘણીયે ક્ષણો આવીને સરી જતી હોય છે, જેમને સામે ધરીને જોઈ શકીએ તો ખરેખર રસપ્રદ નીવડે; એવી ઘણીયે સંવેદનાઓ જાગીને વિલીન થઈ જતી હોય છે. જે આપણી સ્મૃતિ અને કલ્પનામાં રમી રહે એવી હોય છે – જો આપણે આપણા ચિત્તમાં એને ઝીલી લઈએ તો. સુધીર દલાલની ચકોર નજર આસપાસના વિશાળ જીવનમાંથી આવી ક્ષણો અને સંવેદનાઓ ઝડપી લે છે અને એમની કલમ એ ક્ષણો અને સંવેદનાઓને વાર્તાની રીતે આપણી સમક્ષ મૂકી આપે છે.

આપણી વાર્તાસૃષ્ટિ સ્ત્રીપુરુષસંબંધના એક કૂંડાળામાં ભમતી ઘણી વાર લાગે છે. વિશાળ જીવનની અને એમાં ઉદ્‌ભવતી અનેકવિધ ભાવક્ષણોની એમાં ઉપેક્ષા થાય છે. વાર્તાકારોની સંવેદનપટુતા અને કલ્પનારસિકતાની કુંઠિતતાનો પણ એમાં ભાસ થાય છે. એ સ્થિતિમાં શ્રી સુધીર દલાલે વિશાળ જીવનમાંથી જે વિવિધ પ્રકારની ભાવક્ષણો ઝડપી છે તે એક અભિનંદનીય ઘટના લાગે છે અહીં ઇતિહાસ, ભૂગોળ, ફિલ્મ, અખબાર અને સ્વપ્નમાં જોયેલા લંડનને

સાક્ષાત્ જોવાની ઝંખનાને તથા એ ઝંખના વણસંતોષાયેલી હોવાના વિષાદને વ્યક્ત કરતી વાર્તા છે ('પંછી') અને પરદેશમાં પરણી જઈ સ્થિર થયેલી વ્યક્તિના ચિત્તમાં 'દેશ' કેવો ભરાયેલો પડ્યો છે એનું હૃદયસ્પર્શી ચિત્ર આંકતી વાર્તા પણ છે ('વ્હાઇટ હૉર્સ'). એકની એક પુત્રીના જીવનમાં પણ જેનો સમાસ નથી એવી વયસ્ક માતાની એકલતાની વેદનાને લેખક વાર્તાવિષય બનાવે છે ('અનંત મુસાફરી') અને પોતાની ઉંમરને ભૂલવાના તથા જુવાનિયાઓ સાથે એકરસ થવાના વૃદ્ધ માણસના મરણિયા પણ નિરર્થક પ્રયાસની પણ કથા કરે છે ('છોકરાઓ'). સંતાનઝંખનાની ('આશાની ઢીંગલી') તેમ સંતાનસ્મૃતિની ('એક સાંજ') વાર્તાઓ આપણને અહીં મળે છે અને જાહેરજીવન ('કાયર'), જુગાર ('ચાલ, અંબાજી જવું છે?') અને ભૂતપ્રેત ('.. ચના છે')ની જાતભાતની દુનિયાઓમાં લેખક આપણને લઈ જાય છે.

સ્ત્રીપુરુષસંબંધનું તત્ત્વ જેમાં રહેલું હોય એવી વાર્તાઓ આ સંગ્રહમાં નથી એવું નથી, ઠીકઠીક સંખ્યામાં છે, પણ બધે જ એવો કોઈક વિશેષ દૃષ્ટિકોણ ભળેલો છે, જે એ વિષયને પણ નવું પરિમાણ બક્ષે છે. 'હડતાળ'માં કિશોરવયના જાતીય આકર્ષણના પ્રથમ રોમાંચની વાત છે, તો 'તમને સમજાય છે?'માં અબુધ બાળાના બાલસહજ ભોળપણથી 'પ્રેમ'ના કહેવાય એવા પ્રસંગને જોવાયેલો છે. 'અપેક્ષા'માં કિશોરની સંકોચશીલ મુગ્ધ મનસૃષ્ટિ છે, પણ એને વાસ્તવની ભૂમિ તરફ વાળવામાં આવી છે. બીજી બાજુથી, 'યાદ' જેવી વાર્તામાં મનમાં ઊંડે ધરબી દીધેલી પત્નીપ્રેમની લાગણી, વર્ષો પછી, પ્રસંગ મળતાં, પ્રસ્ફુટિત થઈ ઊઠે છે તેનું માર્મિક આ થયેલું છે.

રાત તો અંધ સુપ્રિયા અને નાના ભાઈને પરદેશ મોકલવા માટે એ અંધ કન્યા સાથે પરણનાર રજનીના સંબંધની એ વાત છે, સુપ્રિયા પ્રત્યે જાગતા રજનીના પ્રેમની વાત છે. પણ એ વાર્તાને સુપ્રિયાનો ઉત્કટ જીવનરાગ એક જુદું જ મૂલ્ય અર્પે છે. રજનીનો પ્રેમ સુપ્રિયા જીતી શકે છે એનું કારણ પણ એનો આ ઉત્કટ જીવનરાગ જ છે. વાર્તાને અંતે આપણા મનમાં તરવરી રહે છે ઉત્કટ જીવનરાગથી ભરી સુપ્રિયા. લેખક પણ 'સુપ્રિયા' નામના એક ચરિત્રને રજૂ કરવા માગે છે એ વાર્તાના શીર્ષક પરથી સૂચિત થાય છે

'કબૂતરો'મા સમીર મંજુને ચુંબન કરે છે એ ઘટનાનું મહત્ત્વ નથી, પણ સ્ટેટ્સ, ઇસ્તંબુલ, દરિયાઈ મુસાફરી, રુલેટ, સુંદરીઓ ના દીવાસ્વપ્નોમાં રાચતો સમીર મુંબઈના માળાની અગાસીમાં, ઊખડી ગયેલા પોપડાવાળી કૅબિનની દીવાલની બાજુમાં, સડેલા ચોખા ચણતા કબૂતરોની સાક્ષીએ, લોટથી ખરડાયેલા ફ્રોકવાળી મંજુને ચુંબન કરે છે એ અગત્યની ઘટના છે. એટલે કે સ્વપ્ન અને વાસ્તવનો એક તીવ્ર વિરોધ, વાસ્તવને તિરોભૂત કરતો પ્રબળ તરંગવ્યાપાર અને એમાં પ્રચ્છન્ન રહેલી કરુણતા એ વાર્તાનું વક્તવ્ય છે.

'વર્ષગાંઠની ભેટ' અને 'કાંકરિયાને બાંકડે' પણ સ્ત્રી-પુરુષનાં બે પાત્રોને અવલંબીને ચાલતી હોવા છતાં ચીલાચાલુ પ્રેમકથા નહીં લાગે. એકમાં પાંચ વર્ષના લગ્નજીવન પછી સગર્ભા બનેલી સ્ત્રીના રોમાંચ અને ઉમળકો વાર્તાવિષય બન્યો છે, તો બીજીમાં બે દુખિયારા

જગતમાં 'આજ'ની મુદ્રા પણ છે, એ અર્થમા એ 'આધુનિક' છે, છતા એ 'આધુનિકતાવાદી' નથી. આધુનિકતાવાદી સાહિત્યમા જોવા મળતા હતાશા, વિચ્છિન્નતા, હેતુશૂન્યતાના ભાવો અહી નથી. વેદનાની વાતો અવશ્ય છે, પણ લેખક જીવનના હર્ષ અને શોક બનેનો સ્વીકાર કરે છે એ દેખાઈ આવે છે. કદાચ લેખકની જીવન પ્રત્યેની વિધાયક દૃષ્ટિ છે એમ પણ કહી શકાય. 'સુપ્રિયા' 'અપેક્ષા' 'વર્ષગાંઠની ભેટ' 'કાંકરિયાને બાંકડે' અને 'યાદ' જેવી વાર્તા પણ આપણને એનો સંકેત કરે. અહી 'છોકરાઓ' કે 'યાદ' જેવી વાર્તાઓમા લેખકે વિલક્ષણ લાગણીઓ સાથે કામ પાડયુ છે પણ એ લાગણીઓની સંભવિતતાનો આપણ સહજપણે સ્વીકાર કરી શકીએ એવુ છે. આધુનિકતાવાદી વાર્તાઓમા જે એકદમ વૈયક્તિક કહેવાય એવા મનોભાવો આલેખાતા હોય છે એવુ અહી નથી.

આધુનિકતાવાદી નહી છતા આ વાર્તાઓ આધુનિક સમયની પ્રબળ છાપ લઈને આવી છે. 'પછી ?'ની પરદેશપ્રવાસની ઝંખના, 'વ્હાઇટ હૉર્સ'ની પરદેશમા વસેલા માણસમાં જાગતી 'દેશ'ની સ્મૃતિ, 'કબૂતરો'મા અમીરના મનમા ભરાયેલી પરદેશની સૃષ્ટિ આધુનિક સમય-સંદર્ભ સ્પષ્ટ રીતે ઉપસાવે છે. એ ઉપરાત, બીજી ઘણી વાર્તાઓમાં પણ પાત્રોના રહેણીકરણી અને વિચારવાણી, પદાર્થો અને પરિવેશમા આજનુ જીવન ધબકયા કરે છે. 'આશાની દીવાલી' 'વર્ષગાંઠની ભેટ' 'છોકરાઓ' જેવી વાર્તાઓ જોવાથી આની પ્રતીતિ થશે. લેખકની પોતાની ભાષા પણ 'આજ'ની મુદ્રા લઈને આવે છે. શહેરી મધ્યમ વર્ગના રોજિંદા વપરાશની સુઘડ ભાષા. કહેવુ જોઈએ કે સમયની વાસ્તવિકતા સ્વાભાવિક રીતે અને ઔચિત્યપૂર્વક લેખકે અહી વિનિયોજી છે. કયાય દેખાડો કે ડોળ નથી અને જે માનવસંવેદનને લક્ષ્ય કરીને વાર્તા રચાતી હોય છે, તેના તરફ લેખકનુ અવ્યગ્ર લક્ષ રહે જ છે.

વાસ્તવની પકડ આ લેખકનુ એક મોટુ બળ છે. દરિયાકિન

હોય, મુંબઈનો માળો હોય કે જુગારખાના તરીકે વપરાતી વખાર હોય – લેખક થોડી રેખાઓથી પણ એ દુનિયામાં આપણને મૂકી આપે છે. હડતાળ કે જન્મદિવસની પાર્ટી – લેખક એકસરખી સફળતાથી એને તાદૃશ કરી આપે છે. પણ વધારે ધ્યાન ખેંચે છે માનવવ્યવહાર અને મનોવ્યાપારની લેખકની ઊંડી સૂઝ. આ વાસ્તવની બીજી ભૂમિકા છે. લેખકે ભદ્ર વર્ગ, મધ્યમ વર્ગ અને નીચલો વર્ગ – બધા વર્ગના જીવન સાથે ઘણી સફળતાથી કામ પાડ્યું છે. 'તમને સમજાય છે?' એ વાર્તા આ બીજી ભૂમિકાના વાસ્તવના એક નમૂના તરીકે જોવા જેવી છે. બાર વર્ષની કન્યા સવિતા, પિતા સો રૂપૈડીનો પગારદાર, ત્રણેક ભાઈભાંડુ. સવિતાને એક શેઠને ત્યાં નોકરીએ મૂકવી પડે છે. નોકરીએ મોકલતા પહેલાંની સાંજ-રાતનું કુટુંબચિત્ર તો ભારે સમજદારીથી આલેખાયેલું છે. મા-બાપના અંતરમાં જાગતી સૂક્ષ્મ લાગણીઓ લેખકે ઝીલી છે, અને વધારે વિસ્મયકારક બાબત તો એ છે કે, સવિતાની નજરે એને આલેખી છે. વાર્તા આખી જ સવિતાને મુખે મુકાયેલી છે. એના વિચારો, એની વાણી, એની કથનરીતિ બધું જ બાર વર્ષની એક અબુધ બાળાને છાજે એવું છે. 'હડતાળ'માં ભાણિયાના અને 'અપેક્ષા'માં શશાંકના મનોવ્યાપારોમાં પણ કેટલીબધી સાહજિક પ્રતીતિકરતા છે।

છે એ આ વાર્તાઓ આપણને બતાવે છે. 'યાદ' આનો એક ઉત્તમ નમૂનો છે. પતિપત્ની છૂટા પડયા છે. અઢાર વર્ષે પુત્રી એકલા રહેતા પિતાને ત્યા આવે છે. પિતાના ઘરની દશા એમની એકલતાની, એમના ભગ્ન જીવનની ચાડી ખાય છે. પિતા અણધારી રીતે પુત્રીને આવેલી જોઈને ક્ષોભ અનુભવે છે. પુત્રીને એ 'તમે' કહીને બોલાવે છે, 'તુ' જલદી જીભે ચડતુ નથી પોતાનો બાથરૂમ પુત્રી વાપરે, પોતાના ઓરડામા બીજુ કોઈ સૂવે એમા એને કંઈક વિચિત્ર, પાપ જેવુ લાગે છે। પુત્રીના દેખાવમા, એની હરએક ક્રિયામા એને પત્નીના અણસારા આવે છે. એ વ્યાકુળ બને છે અને વ્યાકુળતાને દૃઢતાથી સયમિત કરે છે. પણ રાતે ચાદનીના પ્રકાશમા બહાર ઊભેલી સરિતા(પત્ની)નો ભાસ થાય છે અને 'અદર આવને' બોલી જવાય છે. પુત્રી પિતા પાસે જાય છે અને 'મમ્મીએ તમને યાદ કહેવડાવી છે' એમ કહે છે ત્યારે 'એ કેમ ન આવી?' એમ એનાથી બોલી જવાય છે. શ્રી દલાલે અદ્‌ભુત રીતે એક અણધારી પરિસ્થિતિમા મુકાયેલા પુરુષના મનના આતરપ્રવાહોને અહી ઝીલ્યા છે અને એની ગૂઢ વ્યથાને ઘરગથ્થુ વાર્તાલાપ અને પ્રસંગચિત્રણ દ્વારા સમર્થ રીતે વાચા આપી છે 'વ્હાઇટ હૉર્સ'ના ધીરુભાઈની અને 'છોકરાઓ'ના નટવરલાલની પણ હૃદયમાં ભરેલી લાગણીઓ આ રીતે એમનાં વાણી-વર્તન દ્વારા જ સાહજિક રીતે વ્યક્ત થઈ છે.

દલાલ પાસે વાર્તારચનાની એક પોતીકી રીત છે એ સીધી રીતે વાર્તા કહે છે. પાત્ર, પ્રસગ, પરિસ્થિતિને તટસ્થ રાતે રજૂ કરતા જાય છે અને પોતે ક્યાયે વચ્ચે આવતા નથી વાર્તાલાપની રીતે વાર્તા ચાલે છે. એમા સૂચક વળાકો હોય છે, પણ લેખક બોલકા થઈને એને પ્રગટ કરી દેતા નથી. વાર્તાને અતે ઘણી વ સ્ફોટ આવે છે, તેમ છતા એ સ્ફોટ પર વાર્તાનો સઘળો મદાર હોતો. વાર્તા સમગ્રપણે આસ્વાદ્ય હોય છે. દાખલા તરીકે 'વર્ષ ભેટ' જેવી વાર્તા જુઓ. વાર્તાની નાયિકા આજે કઈક ખુશ'

માં છે. એના પતિની આજે વર્ષગાંઠ છે પણ એ એનુ ખરું કારણ નથી. ખરુ કારણ તો વાર્તાને અંતે પ્રગટ થાય છે, જ્યારે એ એના પતિને કહે છે કે આવતી વર્ષગાંઠે તુ ચાર મહિનાનો પપ્પો હોઈશ. આ હકીકતના સૂચનો તો લેખકે વાર્તામાં ઘણબધે વેર્યાં છે – નાયિકાને માટે પતિને ભેટ આપવાનો મૂંઝવતો પ્રશ્ન ઊકલી ગયેા હતો, જિંદગીમાં પહેલી વાર આટલાંબધાં પંખીના કિલકિલાટ એ સાભળે છે, કામવાળીને ખાવાનુ આપે છે – એને 'દિવસ છે' એમ કહીને, કનક બાળબચ્ચાંવાળાઓની મશ્કરી કરે છે ત્યારે એ એને રોકવા મથે છે – વગેરે. વાર્તામા આસ્વાદ્ય તો છે નાયિકાની ખુશમિજાજી. રચનાનું ચાતુર્ય એમાં જરા રંગ આણે છે.

'આગંતુક'મા એકલવાયી સ્ત્રીને આંગણે આવેલા માણસનું વર્તન ફરી જાય છે એનો પૂરો ઘટસ્ફોટ તો છેલ્લે થાય છે (એ જરા નબળી રીતે થયેલો છે) પણ ઘરના પુરુષની છબી જોયા પછી એનું વર્તન બદલાય છે એવો એક સંકેત તો લેખકે વાર્તામાં મૂક્યો છે. દલાલ અંતની ચોટ માટે વાર્તાને અવાસ્તવિક કે અસ્વાભાવિક નહી બનાવે. રહસ્યને સહજ રીતે ગોપિત-સૂચિત રાખવાનો કલાકસબ એમને વરેલો છે. 'આગંતુક' વાર્તા છેલ્લા સ્ફોટથી ખીલે બધાય છે, પણ એની વાર્તા તરીકેની હસ્તી કેવળ એના પર આધાર રાખતી નથી, એક રોમાંચક પરિસ્થિતિના અને આગંતુકના બેવડી વર્તનના આલેખનમા વાર્તા રહેલી છે.

માં છે. એના પતિની આજે વર્ષગાંઠ છે પણ એ એનુ ખરું કારણ નથી. ખરુ કારણ તો વાર્તાને અંતે પ્રગટ થાય છે, જ્યારે એ એના પતિને કહે છે કે આવતી વર્ષગાંઠે તુ ચાર મહિનાનો પપ્પો હોઈશ. આ હકીકતના સૂચનો તો લેખકે વાર્તામાં ઘણબધે વેર્યા છે – નાયિકાને માટે પતિને ભેટ આપવાનો મૂંઝવતો પ્રશ્ન ઊકલી ગયો હતો, જિંદગીમાં પહેલી વાર આટલાંબધાં પંખીના કિલકિલાટ એ સાભળે છે, કામવાળીને ખાવાનું આપે છે – એને 'દિવસ છે' એમ કહીને, કનક બાળબચ્ચાંવાળાઓની મશ્કરી કરે છે ત્યારે એ એને રોકવા મથે છે – વગેરે. વાર્તામા આસ્વાદ્ય તો છે નાયિકાની ખુશમિજાજી. રચનાનું ચાતુર્ય એમાં જરા રગ આણે છે.

'આગતુક'માં એકલવાયી સ્ત્રીને આંગણે આવેલા માણસનું વર્તન ફરી જાય છે એનો પૂરો ઘટસ્ફોટ તો છેલ્લે થાય છે (એ જરા નબળી રીત થયેલો છે) પણ ઘરના પુરુષની છબી જોયા પછી એનું વર્તન બદલાય છે એવો એક સંકેત તો લેખકે વાર્તામાં મૂક્યો છે. દલાલ અંતની ચોટ માટે વાર્તાને અવાસ્તવિક કે અસ્વાભાવિક નહી બનાવે. રહસ્યને સહજ રીતે ગોપિત-સૂચિત રાખવાનો કલાકસબ એમને વરેલો છે. 'આગતુક' વાર્તા છેલ્લા સ્ફોટથી ખીલે બધાય છે, પણ એની વાર્તા તરીકેની હસ્તી કેવળ એના પર આધાર રાખતી નથી, એક રોમાંચક પરિસ્થિતિના અને આગતુકના ભેદી વર્તનના આલેખનમા વાર્તા રહેલી છે.

'પછી?'મા પણ અતે જે ઘટસ્ફોટ આવે છે કે પતિપત્ની પરદેશ ગયેલા નથી, તે જરૂર ચમત્કારક છે, વિષાદનો વળાંક આપવા માટે અનિવાર્ય પણ છે, પણ પતિપત્ની વચ્ચે પરદેશપ્રવાસનો કૃતક સભારણાસંવાદ જે રીતે લેખકે નિભાવ્યો છે એમાં વાર્તાની સાર્થકતા છે. આ રીતિથી જ એ બન્નેની પરદેશપ્રવાસની આસક્તિ કેટલી ઊંડી છે એ પ્રગટ થઈ શકે. આ વાર્તા શ્રી દલાલનું એવું રચનાચાતુર્ય બતાવે છે – જે રચનાચાતુર્યને દલાલની વાર્તાઓમાં

જઈએ એવી શક્યતા છે. પણ કહેવું જોઈએ કે આ લેખક પાસે એક સાચા વાર્તાકારની દૃષ્ટિ અને કલમ છે. એ જે રીતિમાં લખે છે એમાં એમનું પૂરું સામર્થ્ય છે અને આ રીતિ વાર્તાની રીતિ નથી એમ કોઈ નહીં કહે. સંગ્રહની એકબે વાર્તાઓ પ્રત્યે નહીં પણ ઘણી વાર્તાઓ પ્રત્યે અભ્યાસીઓનું લક્ષ ખેંચાવું જોઈએ એમ લાગે છે.

યુનિવર્સિટીઓમાં પાઠ્યપુસ્તકો નિયત કરનારાઓનું આ પુસ્તક તરફ લક્ષ ખેંચાયું હોય એમ લાગતું નથી. એમાં ઝાઝી નવાઈ નથી. અદ્યતન સાહિત્યકૃતિઓને આપણા અભ્યાસક્રમમાં ઘણું ઓછું સ્થાન મળે છે પણ જ્યારે અદ્યતન સાહિત્યકૃતિ નિયત કરવાનો વિચાર થાય છે ત્યારે અભ્યાસસમિતિઓ મૂંઝવણમાં પણ પડતી હોય છે · વિદ્યાર્થીઓના હાથમાં કશી અવઢવ વિના મૂકી શકાય એવી ઉત્તમ કૃતિઓ ક્યાં? મને લાગે છે કે 'વ્હાઈટ હૉર્સ' જીવનની જે માર્મિક સમજ, આધુનિક સમયની જે સહજ સંપન્નતા, વાર્તાની જે શુદ્ધ કલા, અભિવ્યક્તિની જે હૃદયંગમ સફાઈ લઈને આવે છે તે વિદ્યાર્થીઓને જીવનની, સાહિત્યની અને ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપની સમજ કેળવવામાં ઘણું મદદરૂપ થાય તેમ છે. એ સિવાય પણ આ પુસ્તક અભ્યાસપાત્ર બનવાની ક્ષમતા જરૂર ધરાવે છે.

['બુદ્ધિપ્રકાશ', મે ૧૯૭૮]

વર્ણન તેમજ ભાષામાં જે કવિત્વ લહેરાતું હતું તે અહીં નથી. સુન્દરમ્ લેખક તરીકે પ્રગટ થતા હતા, આ લેખક વાર્તાના જાણે કથક રહે છે સુન્દરમમા સામાજિક પ્રશ્નો કે મૂલ્યોની સભાનતા હતી, આ લેખક એની સભાનતાથી સદંતર મુક્ત છે. લેખકનુ લક્ષ સામાજિક પરિસ્થિતિ તરફ નહી, પણ માણસ તરફ છે. 'અપેક્ષા' જેવી કોઈક વાર્તાની રચના હેતુલક્ષી રીતે થયેલી હોય એવી ગંધ આવે છે, બાકી હેતુથી પોતાની વાર્તાઓને લેખકે દૂષિત થવા દીધી નથી એ તટસ્થ દ્રષ્ટાની રીતે લખે છે. લેખક તો નહી જ, પણ લેખકનાં પાત્રો પણ વિચારો કે લાગણીઓનુ 'ગાન' ક્યાયે કરતાં નથી પ્રસગ અને પ્રસગની સાહજિક પ્રતિક્રિયાઓ વડે જ લેખક વાર્તા રચે છે. માટે જ ફરીને કહેવાનું મન થાય છે કે આ વાર્તાઓ બધા અને પૂરા અર્થમા વાર્તાનો આસ્વાદ આપતી વાર્તાઓ છે.

વાર્તાલાપની થોડી મોકળાશ છતાં વાર્તા ફિસ્સી પડતી હોય એવું જવલ્લે જ જોવા મળે છે. પરિવેશ, પરિસ્થિતિ અને પાત્રના સમુચિત સઘટનથી ઘાટદાર વાર્તાઓ – લાક્ષણિક ટૂંકી વાર્તાઓ નીપજી આવે છે. લેખક પાસે વાર્તા કહેવાનો એવો સરસ કસબ છે કે '.. થયા છે' જેવી ભૂતપ્રેતના અનુભવની કે 'હુ એને ન મળ્યો હોત તો' જેવી ઘટનાચમત્કારવાળી વાતો પણ આપણને ખેચી જાય છે, જોકે 'હુ એને ન મળ્યો હોત તો'માં એક રસપ્રદ માનવ ચરિત્ર છે અને માનવમનની એક સહજ નિર્બળતાનો ધ્વનિ પણ છે. વેધકતા અને કલાકસબની દૃષ્ટિએ ઊણી ઊતરતી હોય એવી વાર્તાઓ આ આખા સગ્રહમાં 'અનંત મુસાફરી' અને 'કાયર' જેવી કોઈક જ મળે છે એ લેખકનું ઘણું મોટુ જમાપાસુ છે.

માનવમનના અગોચર પ્રદેશોને ખેડવા, ટેકનીકના અવનવા પ્રયોગો કરવા, ભાષાકર્મ પરત્વે તીવ્ર સભાનતા દાખવવી – આ જાતનાં સાહસોમાં આ લેખક પડ્યા નથી તેથી એમની કંઈક ઉપેક્ષા થવા સંભવ છે. વાર્તાની નિરાડંબરતાથી આપણે છેતરાઈ

જઈએ એવી શક્યતા છે. પણ કહેવું જોઈએ કે આ લેખક પાસે એક સાચા વાર્તાકારની દૃષ્ટિ અને કલમ છે. એ જે રીતિમા લખે છે એમા એમનુ પૂરુ સામર્થ્ય છે અને આ રીતિ વાર્તાની રીતિ નથી એમ કોઈ નહી કહે. સગ્રહની એકએ વાર્તાઓ પ્રત્યે નહી પણ ઘણી વાર્તાઓ પ્રત્યે અભ્યાસીઓનુ લક્ષ ખેચાવુ જોઈએ એમ લાગે છે.

યુનિવર્સિટીઓમાં પાઠ્યપુસ્તકો નિયત કરનારાઓનુ આ પુસ્તક તરફ લક્ષ ખેચાયુ હોય એમ લાગતુ નથી. એમા ઝાઝી નવાઈ નથી અદ્યતન સાહિત્યકૃતિઓને આપણા અભ્યાસક્રમમા ઘણુ ઓછુ સ્થાન મળે છે પણ જ્યારે અદ્યતન સાહિત્યકૃતિ નિયત કરવાનો વિચાર થાય છે ત્યારે અભ્યાસસમિતિઓ મૂઝવણમા પણ પડતી હોય છે વિદ્યાર્થીઓના હાથમા કશી અવઢવ વિના મૂકી શકાય એવી ઉત્તમ કૃતિઓ કયા? મને લાગે છે કે 'વ્હાઇટ હોર્સ' જીવનની જે માર્મિક સમજ, આધુનિક સમયની જે સહજ સપ્રજ્ઞતા, વાર્તાની જે શુદ્ધ કલા, અભિવ્યક્તિની જે હૃદયગમ સફાઈ લઈને આવે છે તે વિદ્યાર્થીઓને જીવનની, સાહિત્યની અને ટૂકી વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપની સમજ કેળવવામા ઘણુ મદદરૂપ થાય તેમ છે. એ સિવાય પણ આ પુસ્તક અભ્યાસપાત્ર બનવાની ક્ષમતા જરૂર ધરાવે છે.

['બુદ્ધિપ્રકાશ', મે ૧૯૭૮]

સચ્ચાઈભરી સંવેદનકથા

'ચિહ્ન', ધીરેન્દ્ર મહેતા,
લોકપ્રિય પ્રકાશન, ૧૯૭૮

પોલિયોને કારણે અપંગ બની ગયેલા ઉદયની આ વેદનાકથા – બલકે સંવેદનકથા છે. અપંગતાનું પહેલું ભાન વેદનાનો ચિત્કાર જગાવી જાય એમાં નવાઈ નથી. ચિરાગને ઉદય સાથે રમવા બેસાડીને નહાવા ગયેલી મા આવીને જુએ છે કે વેન્ટિલેટરમાં પડેલો દડો લેવા જતા પટકાયેલો ઉદય પોતાના અશક્ત પગોને સબોસબ તમાચા મારી રહ્યો હતો. આવી હતાશાની ક્ષણો ઊછરતા ઉદયના જીવનમા પ્રસંગોપાત્ત અવશ્ય આવે છે, પણ આપણા ચિત્તને સ્પર્શે છે તે તો એનામાં કેળવાતું જતું અપંગતાના સહજ સ્વીકારનું વલણ. ઋતુ અને અમલા બે કન્યાઓ જીવનમાં આવી, પણ એમાંથી કોઈ સાથે જીવનયોગ ન સધાયો એની ગૂઢ વેદના ઉદય અનુભવતો નહીં હોય એવું માની ન ન શકાય પણ ઉદય દયા યાચતો નથી, સહાનુભૂતિ પણ યાચતો નથી, એને જોઈએ છે કેવળ સમાનતાનો સંબંધ, નિર્વ્યાજ પ્રેમ. એ આત્મનિર્ભર બનીને જીવવા માગે છે, પોતાના પગ પર – ના, પોતાના હાથ પર – કેમકે એ કહે છે તેમ એણે પગનુ કામ હાથ પાસેથી લેવાનુ છે.

"વિકલ્પ હોય તોપણ હું કંઈ મારુ અપંગપણું દૂર કરવાનું માગુ નહી" એમ કહેતા ઉદયની કથા વેદનાકથા તો કેમ બની શકે? એણે એક તાટસ્થ્ય કેળવ્યુ છે. પોલિયો થયો તે પહેલાંની ઉદયની છબીને આંખમાં ભરીને મા એના ધમધમાટને સ્મરે છે, પણ ઉદયને આ વાતો સાંભળીને રોમાંચ થતો નથી, પેલી

જતો. રાજુના હાથ મંજાતી થાળી પર થંભી જતા અને તે બે ઘૂંટણો વચ્ચે માથું ઘાલીને હસતું મોં છુપાવતી. તેની લુચ્ચાઈ પારખી ઉદય ખિજાતો :

'જો રાજુડી, તારાં વાસણો ધૂળથી ભરી દઈશ હોં !'

હાસ્યના ઘૂંટડા ગળે ઉતારતી હોય એમ રાજુની પાતળી ડોક આગળપાછળ હલતી અને એવા જ પાતળા હાથ ફરી થાળી પર ફરવા લાગતા. થોડી વારમાં તો આકાશમાં ચળકતો સૂરજ રાજુના હાથમાંની થાળીમાં મઢાઈ જતો. ઉદય વિસ્મય પામીને જોઈ રહેતો. તડકો ખાવાથી કઈ પ્રાણશક્તિ પોતાને મળે છે તેનું ઉદયને ભાન નહોતું પરંતુ આ થાળીના સૂરજના ઝગમગાટથી તેનામાં સંચરતી સ્ફૂર્તિ પ્રત્યક્ષ થતી. રાજુ તગારામાં અનેક સૂર્યોને ભરીને ઊભી થતી. ઊંચી ચડાવેલી ઘાઘરી, પહોળીપહોળી ચોળી અને ઝૂંથરિયા વાળવાળી તેની પશ્ચાત્‌કાયામાંથી એ સૂર્યોની છાયા ખરવા લાગતી."

(પૃ. ૯–૧૦)

"જનરલ વોર્ડના કોટ પર સૂતાંસૂતાં નિરાશા થઈ આવી કે હવે છતની સામે તાકયા કરવાનું છે કે દીવાલોની સામે જોયા કરવાનું છે. બારીમાંથી આકાશ દેખાય છે તે પણ એક ટુકડો માત્ર. આકાશની જેમ સમય પણ નીચે ઊતરી આવ્યો છે અને દીવાલ પરના પોપડાની જેમ આસપાસ બાઝી ગયો છે. એક રવિવારે સિસ્ટર [illegible] એમાંથી છોડાવ્યો. ટ્રોલી પર સુવાડીને બારી પાસે લઈ ગયા [illegible] ઊગી આવીને ઉદયની ચારે બાજુ છવાઈ ગયો. પ્લાસ્ટર હોડી બની ગયું અને તરવા લાગ્યું. મત્સ્યો કૂદીકૂદીને એની ઉપર આવવા લાગ્યા. [illegible] ઉપર ફીણની સાથોસાથ શંખલાં-છીપલાં પણ એની ઉપર તરી આવ્યાં. પ્લાસ્ટરમાં સંભરેલી વેદના ફીણ [illegible] છિન્નભિન્ન થઈ ગઈ અને આંખોમાં સંઘરી રાખેલાં સ્વપ્નો [illegible] અને છીપનાં મોતીની વેરાઈ જવા લાગ્યાં. મહાલક્ષ્મીના મંદિરનાં [illegible] ત્યાં સુધી ઉદય આકાશના [illegible]

સમુદ્રનો ઘેરો ગંભીર રવ ખોળી રહ્યો." (પૃ. ૨૧૫)

ઉદયનાં પ્રત્યક્ષબોધ, તરંગસૃષ્ટિ અને કવિત્વ જ નહીં, પણ એના ક્ષણક્ષણના તર્કો, વિચારો, મનોભાવો, પ્રતિક્રિયાઓ પણ મર્મસ્પર્શી રીતે અહીં આલેખાયા છે :

"દરવાજાની બાજુમાંથી ખિસકોલી નીકળી એનો ધક્કો વાગે ને ભમરડો આ બાજુ દદડી આવે, હા ! પણ ખિસકોલીએ તો બારીમાંથી જવા માંડયું છતના થાંભલા પર બે ચકલીઓ ઝઘડતી હતી. ઉદયે નજર ખસેડી લીધી : ચકલીઓ શા કામની ? ત્યાં ઉપરથી બંને એકસાથે પટકાઈને નીચે પડી, તોપણ એકબીજીને છોડતી નથી ! જરા દૂર પડી હોત – પ્લૅટફૉર્મની પેલી બાજુ – તો ? તો કદાચ ભમરડાને ધક્કોય વાગત !" (પૃ. ૬૧–૬૨)

"આખા શરીરમાંથી આ રીતે લોહી ખેંચી લીધું હોય તો આવી કેટલી શીશી ભરાય ?" (પૃ. ૧૯૩)

"મૅડમ સાડી પહેરે તો કેવા દેખાય ?" (પૃ. ૧૯૪)

"રહેનારને સોબત આપે એવું એકાંત દરેક ખંડમાં હાજર જોયું." (પૃ. ૨૩૪)

"સંદર્ભ વિના જીવનની રચના શક્ય નથી. એ માનસિક વસ્તુ છે, ઓશિયાળાપણું તો બાહ્ય સ્થિતિ છે." (પૃ. ૨૮૯)

ઉદયનું સંવેદન કે પ્રત્યક્ષીકરણ ક્યારેક એની અપંગતા સાથે સૂચક રીતે સંકેત પામતું પણ હોય છે :

"અણી કાઢતાંકાઢતાં આંગળીઓ અટકી જતી અને આંખ આકાશમાં મંડાયેલી રહેતી. ઊંચા ચડી ગયેલા ખાલીખમ નીલ આકાશમાં સમડીઓ મોટામોટા ગોળ ચક્કર માર્યા કરતી. પગને ઊંધા નાખી ઉદય બેસી રહેતો અને માની બૂમ આવે ત્યાં સુધી જોયા કરતો." (પૃ. ૧૪)

જેની ગતિ હરાઈ ગઈ છે એ ઉદય ચક્કરો માર્યા કરતી સમડીઓનું દૃશ્ય કયા મનોભાવથી જોઈ રહ્યો હશે એ આપણે

સહેજે કલ્પી શકીએ છીએ.

ઉદય ઉપરાંત માનાં સંવેદનો પણ કેટનેક સ્થાને મર્મસ્પર્શી ચિત્રણ અને અભિવ્યક્તિ પામ્યાં છે. પિતા – 'ભાઈસાહેબ' – નો સ્વસ્થ, અને ઉદયમા આત્મવિશ્વાસ પ્રેરતો, મિજાજ આપણને વિશિષ્ટ લાગ્યા વિના રહેતો નથી. યામિનીબહેનનુ શાંત ગાંભીર્ય અર્થસભર ભાસે છે. રાજુ, ઋતુ, અમલા, બુવા, હૉસ્પિટલના ડૉકટરો, નર્સો, દર્દીઓ અને એમનાં સ્વજનો – બધા પોતાની કોઈક આગવી છટા લઈને આવે છે અને એકંદરે જીવંત ચિત્રણ પામ્યાં છે. આમ છતા આ ઉદયની, અને કેવળ ઉદયની કથા છે એમ કહેવાસાં બાધ નથી. અન્ય સઘળી સૃષ્ટિ ઉદયને પ્રગટ કરવા માટેની સાધનભૂત સૃષ્ટિ છે. ઋતુ અને અમલાનું સાધનત્વ તો ઘણું સ્ફુટ છે. મા, ભાઈસાહેબ વગેરે કુટુંબના સંબંધે અનિવાર્યપણે આવતાં પાત્રો છે, હૉસ્પિટલની વ્યક્તિઓ વાસ્તવિક અનુભવના એક ભાગ તરીકે આવેલી છે, તો ઋતુ અને અમલા ઉદયને જીવનનો એક જુદો જ અનુભવ આપવા, એની સંવેદનાનું એક જુદું જ પરિમાણ પ્રગટ કરવા યોજાયેલ જાણે પાત્રો લાગે છે.

કથા ઉદયને મુખે કહેવાયેલી નથી, છતા ઘણુંબધું નિરૂપણ ઉદયના પરિપ્રેક્ષ્યથી જ થયું છે. કથામાં જે કંઈ આવે છે તે ઉદયના સંદર્ભે જ આવે છે. ઉદયનો સંદર્ભ દૂર કરીએ તો કશું ઊભુ રહી ન શકે. માના સંવેદનો પણ ઉદયના સંદર્ભે અને પિતાનો મિજાજ પણ ઉદયના સંદર્ભે. ઋતુ અને અમલાના પણ ઉદયના સંદર્ભ સિવાયના જીવનમા લેખક આપણને ભાગ્યે જ ડોકિયું કરાવે છે. એટલે જ પૃ. ૧૭–૧૮ પર લેખક રાજુના જીવનમાં આવું ડોકિયુ કરાવે છે તે અનપેક્ષિત અને ફાલતુ લાગે છે.

ઑપરેશન કરવામાં આવ્યું તો ઑપરેશનની ક્રિયાનું આખું વર્ણન આવે છે. આવાં વર્ણનો એવી રીત-પદ્ધતિથી કરવામાં આવ્યાં છે કે એ અધિકૃતતાની છાપ પાડવા સાથે તાદશ વાતાવરણ પણ સર્જાવે છે, પણ છે એ પ્રવાહપતિત વસ્તુઓ. કથા ત્રણ વિભાગમાં વહેંચવામાં આવી છે. તેમાંથી પહેલા વિભાગમાં ઉદયનું હૉસ્પિટલમાં જતાં સુધીનું જીવન છે, બીજામાં હૉસ્પિટલમાં ગાળેલો સમય આવરી લેવામાં આવેલો છે, ત્રીજામાં કૉલેજકાળ. ત્રણે વિભાગોમાં ઉદયની આજુ બાજુનાં પાત્રો બદલાય છે. પહેલા વિભાગમાં છે મા, ભાઈસાહેબ, ધ્રુવ ચિરાગ, રાજુ વગેરે, બીજામાં હૉસ્પિટલના ડૉક્ટરો, નર્સો, દર્દીઓ અને એમના સ્વજનો તથા યામિનીબહેન, ત્રીજામાં છે મુખ્યપણે ઋતુ અને અમલા. પહેલા વિભાગમાં યામિનીબહેનની, છેલ્લો થોડો ભાગ બાદ કરતાં, ગેરહાજરી અને બીજા વિભાગમાં મા અને ભાઈસાહેબનો અછડતો લાગે એવો જ ઉપયોગ ધ્યાન ખેંચે છે. 'યથા કાષ્ઠં ચ કાષ્ઠં ચ સમેયાતે' જેવી આકસ્મિક વસ્તુસંકલના આ ભાસે છે. નવલકથાની ગોઠવેલી રચનાને બદલે એ જીવનની સાહજિક ગતિને વધારે અનુરૂપ છે. ઉદયની જાણે કે આ અનુભવકથા છે

જીવનને રજૂ કરવામાં પણ લેખક એક ચોક્કસ અભિગમથી ચાલ્યા છે એ તરત દેખાઈ આવે છે. એમણે જીવનની સ્થૂળ હકીકતો-માં, કાર્યકારણની પળોજણમાં રસ લીધો નથી, એક સંવેદન-સૃષ્ટિ પ્રત્યક્ષ કરાવવાનું તાક્યું છે. ડોણની માનતા અને કાબુલીવાળાના જેવા પ્રસંગો સમાજનું, સમાજની માન્યતાઓનું એક ચિત્ર અવશ્ય આપે છે પણ લેખકે સામાજિક અંશને ઉઠાવ આપવાને બદલે ઉદયની સંવેદનશીલતાને પ્રત્યક્ષ કરાવવામાં એનો વધારે ઉપયોગ કર્યો છે. પ્રતીતિકરતાની ચિંતા કરનાર લેખક યામિનીબહેનના પાત્રને આમ એકાએક લાવી ન મૂકે. ડૉક્ટરી વ્યવસાયમાં રહેલું આવું નિકટનું સ્વજન ઉદયને પોલિયો થયા પછી આટલાંબધાં વર્ષ અળગું રહ્યું હોય એ બને જ કેમ ? એવો લેખક ઉદયના હૉસ્પિટલવાસ

દરમ્યાન મા અને ભાઈસાહેબને એકાદ વખત માત્ર લાવવા ખાતર લવાયા હોય એવું પણ ન કરે, કશા કારણ આપ્યા વિના માબાપનું સ્થાન યામિનીબહેનને લેવા પણ ન દે. પણ આ લેખકનો અભિગમ વાર્તાની શરૂઆતથી જ એટલોબધો સ્પષ્ટ છે કે આ બધી અપેક્ષાઓ આપણે પણ એક બાજુ મૂકી દઈએ છીએ અને લેખકે રચેલી એક ભાવાત્મક સૃષ્ટિમા લીન થઈ જઈએ છીએ.

તો, આ કથાને આપણે આસ્વાદવાની છે એક સંવેદનકથા તરીકે, વારતવની એક ભૂમિ પર ઊભેલી સંવેદનકથા તરીકે. સૂક્ષ્મ સંવેદનોથી ભરેલી કથા પ્રસ્તુત કરવામા લેખકને મળેલી સફળતા ઘણી જ નોંધપાત્ર છે. એની પાછળ લેખકના અંગત અનુભવોનું બળ હશે, પણ એ ઉપરાંત એમના સહજ કવિત્વની પણ ઘણી મદદ મળી છે ઉદયની આંખે દુનિયાને જોવા-સમજવામાં ક્યાંક નાનકડા ઉદયને બદલે પ્રૌઢ લેખક આવી બેઠેલા લાગશે, સમગ્રપણે ઉદયની કલ્પનાશીલતા અસાધારણ જણાશે, ભાષામા કવિત્વનો રંગ લાવવાની થોડી સભાન પ્રવૃત્તિ પણ જણાશે, છતા લેખકની સિદ્ધિનુ મૂલ્ય એથી બહુ ઓછુ નહી થાય. કેટલાક કલ્પનચિત્રોનું પુનરાવર્તન પણ ધ્યાન ખેંચશે. જેમકે સૂર્ય અને તડકો આ કથામાં કેટલીબધી વાર આવે છે। પણ સંભવ છે કે લેખક એને ચૈતન્ય-ઉષ્મા-સ્ફૂર્તિના પ્રતીક તરીકે વિકસાવી રહ્યા હોય. એક આત્મવિશ્વાસ સાથે હૉસ્પિટલ તરફ જતા ઉદય અંગે પહેલા વિભાગને અંતે લેખક કહે છે: "ઉદયે જોયું, ધુમ્મસને વિખેરીને પૃથ્વી સુધી પહોચતાં સૂર્યના કિરણોને કેટલો વખત લાગે છે." સૂર્યની પ્રતીકાત્મકતા અહીં સ્પષ્ટ છે.

વહેતા રોજિંદા જીવનની નાનીનાની વાતો અને એની તરલ પ્રતિક્રિયાઓ આલેખવા માટે લેખકે જે ગદ્યછટા નિપજાવી છે એ કાર્યસાધક બનતી લાગે છે. ટૂંકા બોલચાલનાં વાક્યોથી વાતની સ્વાભાવિકતા આણી શકાઈ છે અને અવારનવાર પાત્ર, પ્રસંગના મર્મને એકાદ અસરકારક ધ્વનિપૂર્ણ વાક્યમા મૂકી આપવાનું પણ

બન્યું છે. સહજ રીતે આવતી અને છતાં અત્યંત ઉચિત અને અર્થપૂર્ણ લાગતી અલંકારરચનાઓ પણ ગદ્યમાં એક પ્રકારની ભાત્રતીમતા લાવે છે.

"એ સીધો માના ખભા પર તૂટી પડ્યો. માને પોતાને માથે ઇમારત પડ્યાનો અનુભવ થયો." (પૃ. ૬)

"ગરોળીની કપાઈ ગયેલી પૂંછડીના જેવું ચૈતન્ય ઉદયના બેઉ પગોમાં વરતાતું." (પૃ. ૭)

"સ્કૂલમાં જઈ આવ્યા પછી એની નજર સામે ખેલતાકૂદતા છોકરાઓનું એક દૃશ્ય નાચ્યા કરે છે. એને નાચતા પગ દેખાય છે ઊંચા ને ઊંચા થતા જતા પગ કશુંક ફૂટતા સાંભેલાની જેમ પછડાયા કરે છે." (પૃ. ૬૪)

"ડેલીની બારીમાં બેસીને કેળાના ટૂંચા ભરતો ચિરાગ ઉદયને જોઈને આંખ ફાંગી કરતો. મા જોયું ન જોયું કરીને ડેલીમાં દાખલ થઈ જતાં. પરસાળમાં ઊભેલા બુવાના શરીરનું વજન એક પગ પર મુકાતું, બીજા પગનો પંજો અધ્ધર થતો, ભવાં ઊંચાં ચડતાં આ બધું પાર કરવામાં માના ખભા પરનું વજન વધી જતું." (પૃ. ૧૧)

"ખલાસ થઈ ત્યાં લગી માએ દરરોજ ખાખ ચોળ્યા કરી. પરંતુ ફરી ક્યારેય એ વાત ઉખેળાઈ નહીં. લાગણીના પોતમાં એને એક વણાટનું રૂપ મળી ગયું... કોઈની સાથે ઉદયના પગની વાત નીકળતી ત્યારે એ વાત સંભારાતી · ડોણ પણ જઈ આવ્યા "
(પૃ. ૩૪)

પાત્ર-પ્રસંગ પરિસ્થિતિને પ્રત્યક્ષ મૂકી આપવાનું, અને નહીં કે એની સમીક્ષા કરવાનું, કામ લેખકે ગદ્ય પાસેથી લીધું છે. તેથી ગદ્યમાં એક જાતની સર્જનાત્મકતાની આબોહવા વરતાય છે. ભાષા પરત્વેની મુગ્ધતાને લેખક કદાચ સાવ વટી શક્યા નથી અને તેથી "દોરી હસી પડી", "રિક્તતા રઝળતી દેખાઈ" જેવા સજીવારોપણોનો જરા અતિરેકી અને ક્યારેક કૃત્રિમ બની જતો વ્યાપાર અહીં આપણને

જોવા મળે છે. તોપણ નવલકથાની આસ્વાદ્યતામાં એના ગદ્યનો ઘણો મોટો ફાળો છે એમા શકા નથી.

આ એક અનુભવકથા — સવેદનકથા હોઈ વસ્તુપ્રધાન નવલકથાની ચુસ્તતાની અપેક્ષા આપણે અહીં ન રાખીએ; એક ઘટમાળ ચાલતી હોય એવુ એનું બંધારણ આપણે સ્વીકારી લઈએ. છતાં એમાં પ્રસંગ અને વીગતોની પસંદગીના પ્રશ્નો હોઈ શકે. આવા પ્રશ્નો ઊભા થાય એવુ આ નવલકથામા પણ કેટલુંક જડશે. બીજો વિભાગ વધારે મોકળાશથી લખાયેલો હોય એવું પણ લાગશે. કાટછાંટથી એમાની વિશિષ્ટ અનુભવસામગ્રીને વધુ ઉઠાવ મળ્યો હોત. આમેય લેખકની નિરૂપણશૈલીમા એવું કંઈક છે જેને કારણે કંઈક વહી જવાનુ બને છે.

છતા આ મોકળાશ અસહ્ય ભાગ્યે જ બને છે. આરંભમાં માના ખભા પર ઇમારતની જેમ તૂટી પડેલો ઉદય અંતે અમલાની લગ્નગાંઠે ભેટ આપવાની ઢીંગલી લઈને દુકાનનું પગથિયુ કૂદી જાય છે — સંતુલન જાળવીને. આ સંતુલન શરીરનુ જ નથી, લાગણીનુ પણ છે, જીવનદૃષ્ટિનુ પણ છે. આ સતુલનસિદ્ધિમાં ઉદયના આંતરિક કવિત્વનો ફાળો છે અને તેથી જ ઉદયની આ સંવેદનાત્મક વિકાસકથા રોમાંચક અને હૃદયસ્પર્શી બને છે. આવી એક સચ્ચાઈ-ભરી સરસ કથા આપવા માટે લેખક આપણા અભિનંદનના અધિકારી છે.

[તા. ૧૫-૭-૧૯૭૯, 'ગ્રંથ', ઑક્ટો. ૧૯૭૯]

તેજસ્વી દૃષ્ટિ નહીં, પણ અભ્યાસનિષ્ઠા

'અખો : એક સ્વાધ્યાય', ડૉ. રમણલાલ પાઠક,
પ્ર. સાગર પ્રકાશન ટ્રસ્ટ, વડોદરા, ૧૯૭૬

અખા વિશેનો ઉમાશંકરનો સ્વાધ્યાય ઘણો ઊંડો અને સઘન છે. એ પછી અખા વિશે કંઈ કહેવા માટે ઘણી સજ્જતા જોઈએ. એમ છતાં, અખો એક એવો સભર ભરેલો કવિ છે – વિચાર અને વાણી બન્નેએ કરીને સભર ભરેલો – કે એ એકથી વધુ ઉમાશંકરોને ખમી શકે તેમ છે. 'છપ્પા'ની દરેક છપ્પાનો અર્થ આપતી આવૃત્તિ આપવાની આકાંક્ષા ઉમાશંકર સેવે છે એ હકીકત પણ આ વાતનું સમર્થન કરે છે.

આ સ્થિતિમાં ડૉ. રમણલાલ પાઠક અખા વિશેનો વિસ્તૃત સ્વાધ્યાય લઈને આવે એ જ એક અભિનંદનીય ઘટના છે. એમને એક વિશેષ લાભ છે. એમણે અખાની હિંદી રચનાઓનો વીગતે અભ્યાસ કરેલો છે. મૂળ તો 'સંતકવિ અખાકી જીવની ઔર ઉનકી હિન્દી કૃતિયોંકા આલોચનાત્મક અધ્યયન' એ એમનો પીએચ.ડી.નો વિષય. અહીં એમણે પોતાના મહાનિબંધમાંથી જરૂરી સામગ્રી લઈ, ગુજરાતી રચનાઓનો પણ અભ્યાસ કરી એક અલગ ગ્રંથરચના કરી છે.

આઠેક પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલા આ ગ્રંથનું પહેલું પ્રકરણ 'જીવનવૃત્ત' કદાચ વધારે ધ્યાન ખેંચે એવું છે, કેમકે એમાં ડૉ. પાઠક અખાના જીવન વિશેની ઉમાશંકરે સ્વીકારેલી કેટલીક માન્યતા-ઓથી જુદા પડે છે. ડૉ. પાઠક પોતાના હિંદીના અભ્યાસમાંથી કેટલાક આધારો લાવે છે. તેમ છતાં એમની સ્થાપનાઓ પ્રતીતિકર બનતી નથી. આનું કારણ એ છે કે ઐતિહાસિક પુરાવાઓ અને

જનશ્રુતિ વચ્ચે એ ભેદ કરતા હોય તેમ જણાતું નથી અને કાવ્ય-પંક્તિઓના અર્થઘટનમાં પણ એ ઘણા સાહસિક બન્યા છે. ઉમાશંકરનો અભિપ્રાય છેવટનો ન હોઈ શકે, પણ એનો પ્રતિવાદ નક્કર પુરાવાઓ અને અર્થઘટનો ઉપર જ થઈ શકે.

થોડીક હકીકતો આપણે વિચારીએ તપાસીએ :

(૧) "જો મુક્તિ વાંછે માનવી તો સેવો કાશી ને જાહ્નવી" એવી પંક્તિ પરથી અખો કાશીમા રહ્યો હતો એમ લેખક કહે છે (પૃ. ૧૭) જે ભાગ્યે જ યોગ્ય ગણાય. તેમજ અખાએ સ્ત્રીનિંદા કરી હોય તે પરથી એને સ્ત્રીની બાબતમાં કટુ અનુભવો થયા હશે એવું અનુમાન (પૃ. ૨૨) પણ કેવી રીતે થઈ શકે? આપણી વૈરાગ્ય-કવિતાનુ એ તો સામાન્ય લક્ષણ હતું.

(૨) અખાની કૃતિમાં મદ્ર(પંજાબનું એક જનપદ)નો ઉલ્લેખ હોય, અખાએ પંજાબીની છાંટવાળી ભાષામાં રચના કરી હોય, સિંધી લિપિમાં અખાની કૃતિઓ મળતી હોય, તો અખો પંજાબ તરફ ગયો હોય એવુ 'અનુમાન' કરાય, પણ ગયો જ હશે એમ ખાતરીપૂર્વક ન કહેવાય. સંતસાહિત્યમાં આવું કેટલુંક આદાન-પ્રદાન રૂપે આવવું ઘણું સહજ હતું.

(૩) "અખાએ નથી તો કોઈને શિષ્ય કર્યો કે નથી કોઈ પંથ સ્થાપ્યો" (પૃ. ૨૧) એમ કહ્યા પછી "અખાની શિષ્યપરંપરા પ્રામાણિક અને સાચી છે" (પૃ. ૪૯) એમ કહેવું એ સ્વવચનવિરોધ છે જ. પણ તે ઉપરાંત, 'અક્ષયવૃક્ષ'ની હસ્તપ્રત ખરેખર કેટલી જૂની છે એ નક્કી ન થઈ શકતું હોય ત્યારે, અખાની વિચારધારા સ્વીકારનાર સંતવર્ગ હોય તોપણ, શિષ્યપરંપરાને પ્રમાણભૂત ન કહી શકાય બહુ-બહુ તો અખાથી અજાણપણે, કદાચ અખો થઈ ગયા પછી કેટલાક વખતે એનો અનુયાયીવર્ગ ઊભો થયો હોય અને એણે પરંપરા ચલાવી હોય એમ આપણે કહી શકીએ. અખા અને લાલદાસના મિલનની લેખકે રજૂ કરેલી સંભાવના એક લાંબી

અનુમાનપરંપરા પર આધારિત છે (પૃ. ૫૦) અને તેથી એક તર્કથી વિશેષ એનું મૂલ્ય ગણી શકાય તેમ નથી. ગુરુશિષ્યપરંપરામાં બે પેઢી વચ્ચે ૫૫ વર્ષનું અંતર ઘણું વધારે પડતું કહેવાય, પણ એક કામચલાઉ નિયમ તરીકે એને સ્વીકારીએ તોપણ જીવનદાસ-લાલદાસ વચ્ચે ૫૫ વર્ષનો ઉંમરભેદ સ્વીકારવાનું જરાય અનિવાર્ય નથી.

(૪) અખા અને સુંદરદાસ વિશેની આખ્યાયિકાઓમાં મળતાપણું હોય (પૃ. ૨૮–૩૦) તો એ પરથી તો એમ સમજાય કે આવા જ્ઞાનીઓ કે સંતો વિશે દંતકથાઓ પ્રચલિત બને છે, એમાં તથ્ય ઘણું ઓછું હોવાની શક્યતા છે. બન્નેની રચનાઓમાં જે સમાનતા છે તે એકંદરે આકસ્મિક હોઈ શકે એવી છે તેમ છતાં, એ એક યા બીજાથી પ્રભાવિત થયા હોય તોપણ આ બધી સામગ્રી પરથી બન્નેની કાશીમાં મુલાકાત થઈ હશે એવા અનુમાન પર કેવી રીતે જઈ શકાય એ સમજાતું નથી.

(૫) ઉમાશંકરે કરેલા સ્પષ્ટીકરણ પછી "તિલક કરતાં ત્રેપન વહ્યાં", "બાવનપે બુધ્ય આવી વટી" એ પંક્તિઓમાં અખાની ઉંમરનો ઉલ્લેખ ડૉ. પાઠક જુએ છે (પૃ. ૩૨) એ તો ઘણું વિસ્મયકારક લાગે છે. બે પેઢી વચ્ચે ૪૮થી ૫૫ વર્ષનું અંતર વધારે છે જ, પણ એ ઉપરાંત ગુરુશિષ્યપરંપરામાં ૪૮ વર્ષની પેઢી અને વંશપરંપરામાં ૫૫ વર્ષની પેઢી ગણી અખાની જન્મસાલનો તાળો મેળવી કાઢવો એ તો ઘણું હાસ્યાસ્પદ લાગે છે.

(૬) "જ્યેષ્ઠ કનિષ્ઠ હોય ભ્રાત, તાત લાગે વાંછે મરવો" એને 'રાજપુત્રનો ન્યાય' તરીકે જ અખો ઉલ્લેખતો હોય અને આવા પ્રસંગો રાજકુળોમાં બન્યા જ કરતા હોય તો એમાં ઔરંગઝેબે પિતાને કેદ કર્યો અને ભાઈઓની હત્યા કરી એ ઘટનાનો સંદર્ભ અનિવાર્યપણે છે એમ ન કહી શકાય એનો અફર પ્રમાણ તરીકે ઉપયોગ ન થઈ શકે.

(૭) "મેરા લડકા કોઈ ન મેરા, માંગે સબ કરે ઘર ઘેરા.

પાચે પૂત ઠગારે ઘરમે, મેરી માયા લગાવે ઘરમે'' જેવી પંક્તિઓને અખાના આત્મકથન તરીકે ઘટાવી ''અખાનું કુટુંબ ભર્યુંપૂર્યું હશે'' એવા અનુમાન તરફ ડૉ. પાઠક જાય – અને તે પણ પોતે આગળ સ્વીકારેલા જનશ્રુતિ અને પેઢીનામાથી વિરુદ્ધ જઈને – એ પણ ઘણુ વિચિત્ર લાગે છે. અખાની પંક્તિઓને એના જાતઅનુભવ તરીકે ઘટાવવાનું ડૉ. પાઠકનું વલણ ઘણું જોખમી છે. અખાએ ઘણુ દેશાટન કર્યું હતું તેમ ''તીરથ ફરીફરી થાકયાં ચર્ણ'' એ પંક્તિ પરથી ફલિત કરવાનુ હોય ખરુ ?

(૮) બ્રહ્માનંદને અખાના ગુરુ તરીકે સ્થાપિત કરવાનો ડૉ. પાઠકે સબળ પ્રયત્ન કર્યો છે. એમા આધારભૂત પંક્તિઓ તો ઉમાશંકરે આપી છે એ જ લગભગ છે. એટલે સવાલ અંતે અર્થ-ઘટનનો જ રહે છે. થોડા સંદેહને અહી અવકાશ છે, છતાં હાલ પૂરતો ઉમાશંકરનો મત ન સ્વીકારવા માટે મજબૂત કારણો જણાતાં નથી. આમાં બે બાબતો નિર્ણાયક જેવી લાગે છે. એક તો, ગુરુ વિશેની અખાની માન્યતા – જે ડૉ. પાઠકે પૃ. ૪૦ પર વીગતે રજૂ કરી છે તે – કોઈ દેહધારી ગુરુની આવશ્યકતાને ઘણી ગૌણ કરી નાખે છે. જેને આત્મા જ ગુરુ હોય, ગુરુનો જેણે બ્રહ્મની સાથે અભેદ કર્યો હોય, એ 'બ્રહ્માનંદ'ની વાત કરે ત્યારે એ કોઈ વ્યક્તિનું નામ ન હોય એવી પૂરી સંભાવના છે. બીજુ, ગોકુળનાથનો ગુરુ તરીકે ઉલ્લેખ કરનાર અખો ત્યાં બ્રહ્માનંદનો કેમ ઉલ્લેખ ન કરે ? ગુરુ કર્યા પછી જેનો વિચાર 'નગુરા'નો રહ્યો અને આત્માને ગુરુ કર્યા પછી જ ઈશ્વરપ્રાપ્તિ થઈ એ કોઈ વ્યક્તિગુરુનો આવો મહિમા કરે ખરો ?

(૯) બ્રહ્માનંદના ગુરુ જગજીવન સ્વામી હતા એવી માહિતી માત્ર સાગર મહારાજ પાસેના અક્ષયવૃક્ષમાંથી મળે છે (અન્ય કોઈ પ્રમાણ નથી) અને દાદુના એક શિષ્ય જગજીવનદાસ હતા, માટે (જગજીવનદાસના શિષ્યોમાં બ્રહ્માનંદનુ નામ ન હોવા છતાં)

"બ્રહ્માનંદ દાદુશિષ્ય જગજીવનદાસના શિષ્ય હતા" એમ ડૉ પાઠક 'નિર્ભ્રાન્તપણે' સ્થાપી આપે છે।

દેખાઈ આવે છે કે ડૉ. પાઠકે અભ્યાસપૂર્વક કેટલીક સામગ્રી એકઠી કરી છે, પણ વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિને અભાવે એ પોતાના સંશોધનમા ઇષ્ટ પરિણામ લાવી શકયા નથી. નિર્વિવાદ પ્રમાણો કયાં છે, કયા અર્થઘટનથી મદદ મળે છે, અનુશ્રુતિઓ આપણને કેટલે સુધી લઈ જાય છે – આ બધું જુદુ પાડીને એમણે બતાવ્યુ હોત અને અંતિમ નિર્ણયો આપવાને બદલે માત્ર શકયતાઓ તરફ ધ્યાન ખેંચ્યુ હોત તો એ વધારે ઉપયોગી કામ બની આવત અને એમની સંશોધનદૃષ્ટિ પણ નરવી લેખાત.

બીજા પ્રકરણમાં લેખકે સમકાલીન રાજકીય, સામાજિક, સાહિત્યિક, ધાર્મિક પરિસ્થિતિની વીગતો અખાની રચનાઓમાથી શ્રમપૂર્વક તારવી છે અને સંક્ષેપમાં મૂકી આપી છે. આ એક ઉપયોગી કામ થયુ છે, માત્ર જરા વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચાની અપેક્ષા રહે છે. પૃ. ૬૮ પર 'વસંતવિલાસ'ની રચનાસાલ ઈ.સ. ૧૧૮૨ જણાવી છે તે ચર્ચાસ્પદ છે.

ત્રીજા પ્રકરણમા ડૉ. પાઠકે અખાની રચનાઓની આનુપૂર્વી ચર્ચી છે, એમનાં કાવ્યરૂપોનું વર્ગીકરણ કર્યું છે અને બધી જ રચનાઓના વિષયવસ્તુનો પ્રાથમિક પરિચય પણ આપ્યો છે. અખાની કૃતિઓનો ડૉ. પાઠકનો સઘન અભ્યાસ અહીં દેખાઈ આવે છે. 'સિદ્ધાંતબિંદુ' 'અનુભવબિંદુ'નુ અપરનામ હોવાની શકયતાનો નિર્દેશ, 'ધુઆસા' 'ધુઆર્ય' અને 'ધમાર' એક હોવાની સ્પષ્ટતા, 'કાયાશોધ' અખાને નામે ચડેલી કૃતિ હોવાનુ સંશોધન, 'રમણી' કે 'રમેણી' અને 'જકડી'ના કાવ્યપ્રકારની સમજૂતી તથા મંગલાચરણ, ફલશ્રુતિ, વિષયવસ્તુનો વિકાસ, પારિભાષિકતાથી સરળતા તરફની ગતિ, કાવ્યાત્મકતાનો વિકાસ, ભાષાની પરિપકવતા, શૈલીની પ્રૌઢતા વગેરેને લક્ષમાં રાખી અખાની કૃતિઓની આનુપૂર્વીનો નિર્ણય – આ બધું

અહીં અભ્યાસીઓનું ખાસ ધ્યાન ખેંચશે. ફાગ-વસંતના પદોને મધુરરસનાં અને શાંતરસના એવા બે વિભાગોમાં લેખકે વહેંચ્યાં છે તે પણ વસ્તુદ્યોતક જણાશે "અખાની સાખીઓ છપ્પાની તુલનામાં નિ:સંશય રૂપે ફીક્કી છે" એ ઉમાશંકરના અભિપ્રાયની સામે સાખીઓની કાવ્યાત્મકતા તરફ લેખકે લક્ષ દોર્યું છે, પણ હજુ આ વધારે ઊંડા અભ્યાસનો વિષય છે એમ લાગે છે. લેખક, આ રીતે, આ પ્રકરણમાં ક્યાંક-ક્યાંક રસાસ્વાદ કરાવવામાં અને સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનમાં સરી ગયા છે, જે ખરેખર પછીના પ્રકરણનો વિષય છે.

આ પ્રકરણમાં પૃ. ૮૧ પર કાન્તના કાવ્યનું નામ 'વસંત વિલાસ' અપાયું છે તે હકીકતદોષ તરફ ધ્યાન દોરવું જોઈએ. પૃ. ૯૭ પર "'સંતપ્રિયા'ની શૈલી વધુ પક્વ જણાય છે. આથી 'સંતપ્રિયા'ની રચના 'બ્રહ્મલીલા' પહેલા થઈ હોય એ સંભવિત છે" આ વિધાન બરાબર છે? પક્વ શૈલીને ડૉ. પાઠકે જ કૃતિને પછીના સમયની ગણવા માટેનું ધોરણ માન્યું છે.

પછીનું પ્રકરણ વિશિષ્ટ કૃતિઓના સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનનું છે, જેમાં 'અખેગીતા', 'અનુભવબિંદુ' અને 'અખાના છપ્પા' એ ત્રણ કૃતિઓની વાત કરવામાં આવી છે. 'અખેગીતા' પરત્વે એમાંના હરિગુરુસંતને સેવવાના ઉપદેશને સમજાવવાથી અને અખાએ પ્રયોજેલાં બિંબોની એક યાદી આપવાથી વિશેષ કંઈ થઈ શક્યું નથી. 'મીન'-ના બિંબને અખાના જીવનસંદર્ભમાં લેખકે ઘટાવ્યું છે તે લેખકના એ દિશામાંના ઉત્સાહનો એક સારો નમૂનો છે 'અનુભવબિંદુ' પરત્વે, એમાંના દૃષ્ટાંતોની અર્થદ્યોતકતા, પ્રાસનો ચમત્કાર વગેરેનું ઘટતું વિવરણ કરી, અખાની વિમલ વાણીના પ્રભાવનું ગૌરવ કર્યું છે તથા પરબ્રહ્મપ્રાપ્તિના એમાં વર્ણવાયેલા સાધનોની સમજૂતી આપી છે. 'છપ્પા'નાં અંગોના નર્મદાશંકર મહેતાએ પાડેલા વર્ગો અનુસાર, અખાની વિચારધારાનું દોહન કર્યું છે, ક્યાંક ક્યાંક એમાનાં બિંબોની સાર્થતાની વાત ગૂંથી છે અને અખાની શબ્દશક્તિનો

મહિમા ઉમાશંકરના ટેકેટેકે કર્યો છે.

આ પ્રકરણમાં ડૉ. પાઠકનું સાહિત્યિક મૂલ્યાંકન તરફ અવ્યગ્ર લક્ષ નથી. સંપાદનોની માહિતી પણ એમણે અહીં આપી છે અને વિચારધારાનો સાર આપવાનું પણ એમણે ટાળ્યું નથી. સાહિત્યિક મૂલ્યાંકન મોટે ભાગે પ્રભાવલક્ષી છે અને એમાં સ્વતંત્ર પ્રયાસ ખાસ દેખાતો નથી.

પાંચમા પ્રકરણમાં અખાની દાર્શનિક વિચારધારા પૂર્વવર્તી દર્શનશાસ્ત્રોના સંદર્ભમાં સ્ફુટ કરી છે. એમાં થોડી ક્લિષ્ટતા રહી ગઈ છે, છતાં લેખક આ વિષયમાં જાણકારી મેળવીને લખ્યું છે તે દેખાઈ આવે છે. પૃ ૧૮૩ પર ષડ્દર્શનોના મતો એકએક વાક્યમાં મૂકી આપ્યા છે, પણ એની થોડી વીગતે વાત કરવી જોઈતી હતી. પૃ. ૧૯૩ પર 'લોઢું અને ચુંબક' તથા 'લોઢું અને પારસ'નાં દૃષ્ટાંતો અખાના દાર્શનિક મતને બરાબર વ્યક્ત નથી કરતા પણ વિશિષ્ટાદ્વૈત અને દ્વૈતમતને અનુરૂપ છે એ ડૉ. પાઠકનો મુદ્દો ખરેખર વિચારણીય છે,

"અખો દાર્શનિક ઊહાપોહ કરનાર આચાર્ય નહીં પરંતુ 'સ્વાનુભવી સંત' હતો" એ ડૉ પાઠકની વાત સાચી છે તેથી છઠ્ઠા પ્રકરણમાં એમણે અખાની પોતાની અધ્યાત્મભાવના શી છે તે અલગ રીતે તપાસવાનો ઉપક્રમ કર્યો છે એ સારું કર્યું છે. રચનાત્મક પક્ષ અને ખંડનાત્મક પક્ષ એમ બે વિભાગોમાં વહેંચીને એમણે ચર્ચા કરી છે. રચનાત્મક પક્ષમાં અખાની ભાવનામાં આત્મા-ન્નતિ, પ્રેમ, વિરહ, ભક્તિ, ગુરુ, અહંત્યાગ, નારીચિત્રણ, સહજા-ચરણનું શું સ્વરૂપ અને સ્થાન છે તે સ્પષ્ટ કર્યું છે. અહીં નારીચિત્રણની વાત કંઈક અપ્રસ્તુત જેવી ભાસે છે, અને સ્ત્રીના કટુ અનુભવો અખાને થયા હશે એવું અનુમાન એનાં સ્ત્રીનિંદાનાં વાક્યોથી કરનાર લેખક આગળ કહે છે કે "'પતિવ્રતા' અને 'સતી નારી'નાં ભૂણભૂણ વખાણ કરવાના કારણે અખા પર 'નારીનિંદા'નો

આક્ષેપ ન મૂકી શકાય" ધ્વંસાત્મક પક્ષમાં અખાની ભાવનામાં અવતારવાદ, મૂર્તિપૂજા, જાતિપ્રથા, બાહ્યાચારોનો કયા પ્રકારનો વિરોધ છે તે સ્ફૂટ કર્યું છે.

ડૉ. પાઠકની પદ્ધતિ શાસ્ત્રીય છે, બધું વિવરણ સાધાર છે, અભ્યાસના નિચોડ સમુ છે, તેમ છતાં અખાની ભાવનાની પૂરી ઝીણવટ અહીં આવી શકી છે કે કેમ એવો પ્રશ્ન થાય છે. દા. ત., અખો આત્માને ગુરુ કરવાની વાત પર ભાર મૂકે છે તેનો અહી ઉલ્લેખ જ નથી અખાની અધ્યાત્મભાવનાની સમગ્રતા પકડવી એ અઘરુ કામ છે પણ એ જ તો વિદ્વાનોએ કરવાનું છે બધું કોઈ એક મૂલબિંદુમાંથી કેવી રીતે જન્મે છે તે બતાવવું જોઈએ અને બધા અંશોની તાર્કિક સુસંગતિ તપાસવી જોઈએ. અવતારવાદની માન્યતાનો વિરોધ કરનાર અખો અવતારોના રૂપમા ભગવાને કરેલી લીલાનો ઉલ્લેખ કરતો હોય તો એ સ્વવિરોધ છે કે એમા બીજું કોઈ દૃષ્ટિબિંદુ રહેલુ છે તેની ચર્ચા થવી જોઈએ.

સાતમા પ્રકરણની કાવ્યત્વની ચર્ચામા રસ, અલંકાર અને છંદના પ્રકારો તારવી આપવાથી વિશેષ કંઈ થયુ નથી રસનો વિચાર એની ચોકઠાબંધીમા જ થયો છે, અને ઉદાહરણો ક્યાંક લેખકની વાતને દાદ નથી આપતાં (જેમકે 'શાંતરસ'નુ ઉદાહરણ). કંઈક અર્થપૂર્ણ વાત આવે છે તે વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર કે રામનારાયણમાથી ઉદ્ધૃત કરેલી વાત હોય છે. વાત્સલ્ય અને વીરનાં ઉદાહરણ લેખક ઠીક શોધી લાવ્યા છે અલંકારોની યાદી કરવા જવાથી નબળા કે ખોટાં ઉદાહરણો પણ આવી ગયાં છે અને ક્રિયાવૈચિત્ર્યવક્રતા કે પ્રત્યયવક્રતા જેવી કોઈક ઝીણી વાતો હતી એના તરફ પૂરતું લક્ષ અપાયુ નથી. છંદોમાં પણ સાખીનુ બંધારણ આપ્યું નથી, અને રમેણી જેવા કાવ્યપ્રકારને છંદવિભાગમાં નિરર્થક આણ્યા છે લેખક ભાવાનુકૂલ છંદયોજના, નાદસૌન્દર્ય, સંગીતાત્મકતા, લઘુ શબ્દોના પ્રયોગને કારણે છંદોલયમાં સૌન્દર્ય એવી અખાની કેટલીંક

વિશેષતાઓ નોંધે છે, પણ એ દૃષ્ટિએ અખાના છંદોવિધાનને તપાસવાનું એમણે કર્યું નથી

આ પ્રકરણમાં લેખકે ખાસ નોંધપાત્ર કામ કર્યું છે તે અખાની ભાષા વિશે. લેખકે અખાના શબ્દભંડોળનું અત્યંત વીગતથી વિશ્લેષણ આપ્યું છે – પારિભાષિક સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દ, જ્ઞાનમાર્ગમાં રૂઢ શબ્દો, યોગમાર્ગમાં રૂઢ શબ્દો, ભક્તિમાર્ગમાં રૂઢ શબ્દો, વ્યવહારના તત્સમ શબ્દો, તદ્ભવ શબ્દો, દેશ્ય શબ્દો, યુનાની વગેરે વિદેશી શબ્દો, પૌરાણિક નામો, વૈષ્ણવ નામો, સામાજિક સંબંધોના શબ્દો, વસ્ત્રાલંકાર, મનોરંજન, વાજિંત્ર, ધંધા, સ્વભાવ, ઋતુ, દ્રવ્ય, ધાતુ, પેય, રંગ, વનસ્પતિ, પશુ, ઔષધ વગેરેને લગતા શબ્દો, ખગોળશાસ્ત્ર, રાજ્યશાસ્ત્ર, યુદ્ધસરંજામના શબ્દો. કવિસમયો પણ લેખકે તારવી આપ્યા છે, અને રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોની યાદી પણ આપી છે આમાં ક્યાંક સરતચૂકો, ક્યાંક નિરૂપણદોષો છે. જેમકે મોટે ભાગે શબ્દો નોંધ્યા છે, તો ક્યાંક આખી પંક્તિઓ જ મૂકી દીધી છે અને શબ્દ શોધવાનું આપણા પર છોડયું છે. સંસ્કૃત તત્સમના પેટામાં જ્ઞાનમાર્ગ, યોગમાર્ગની શબ્દાવલિ મૂકી હોય અને એમાં સઝ, સસાશીંગ, નૂરત, સૂરત શબ્દો આવતા હોય એમ બની ગયું છે. કેટલેક ઠેકાણે શબ્દોના અર્થ આપ્યા છે તો કેટલેક ઠેકાણે અપરિચિત શબ્દ હોવા છતાં અર્થ નથી આપ્યા. તદ્ભવ શબ્દો તો અમુક પ્રકારના જ આપેલા જણાય છે પણ એનો કોઈ ખુલાસો નથી. અર્થને સંશોધવાનું કામ કર્યું જણાતું નથી, પ્રાપ્ત અર્થો સ્વીકારી લીધેલા જણાય છે. 'ગોખર' અને 'શાકટ'ના અર્થો એના ઉદાહરણરૂપ છે. કદાચ 'નિરદાવા'નો 'નિઃસ્પૃહ' અર્થ પણ બરાબર ન હોવા સંભવ છે. રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોની યાદી તો ઘણી અસંતોષકારક છે અને એમાંના ઘણાને રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતો ગણી શકાય કે કેમ એ પણ પ્રશ્ન છે. 'દોહાગન' જેવા કદાચ અખાએ જ ઉપજાવી કાઢેલા શબ્દ તરફ લક્ષ નથી ગયું, અને સંસ્કૃતમાં જ મળતા 'સુદ્રા'

'શલાકા' જેવા શબ્દોના મિસરી કે ફિનો-ઉગ્રિક મૂળ સુધી જવાનો નકામો પ્રયત્ન કર્યો છે. 'જૂજવા' દેશ્ય તરીકે આપણે ત્યાં જાણીતો છે. લેખકે એને અરબી કયે આધારે કહ્યો હશે? આવું કેટલુંક છતાં અખાના શબ્દભંડોળ પરત્વે ડૉ. પાઠકે કરેલો શ્રમ ઘણો ઉપકારક થાય એવો અને પ્રશંસનીય છે. આ રીતે આ સામગ્રી આપણે ત્યાં પહેલી વાર જ પ્રસ્તુત થાય છે. હવે ડૉ. પાઠક અખાનો સમગ્ર શબ્દકોશ, અર્થ અને સંદર્ભ સાથે, તૈયાર કરવાની દિશામાં આગળ વધી શકે.

ઉપસંહારના છેલ્લા પ્રકરણમાં લેખકે અખાનું લક્ષ્ય સમાજ-સુધારણા નહીં આત્મસુધારણા છે એ એક નોંધપાત્ર મુદ્દો કર્યો છે અને અખાના બુદ્ધિવૈભવને યોગ્ય અંજલિ આપી છે. અખાને ક્લૅસિકલ તેમજ રોમૅન્ટિક કવિ તરીકે વર્ણવવાનો નકામો પ્રયત્ન કરવા જેવો નહોતો.

એકંદરે ડૉ. પાઠકનો આ સ્વાધ્યાય તેજસ્વી દૃષ્ટિનો નથી, પણ અભ્યાસપૂત છે અને એના કેટલાક અંશો નિર્બળ હોવા છતાં કેટલીક ઉપયોગી સામગ્રી એમાં રજૂ થઈ છે અને અખા વિશેના આપણા ચિંતન-શોધનમાં એથી સહાય મળશે એમ પણ લાગે છે. આવા શાસ્ત્રીય ગ્રંથનું છાપકામ અપાર ભૂલોથી ભરેલું હોય એ આપણી કેવી કરુણતા છે! લેખનમાં હિંદીની છાંટ રહી ગઈ છે એ ટાળી શકાઈ હોત તો ગ્રંથ વધારે સુવાચ્ય બન્યો હોત. થોડી પુનરુક્તિઓ નિવારીને, કેટલીક બાબતોમાં મોકળાશથી લખવાની જગ્યા પણ મેળવી શકાઈ હોત.

[તા. ૯–૧૧–૭૭, 'ફાર્બસ ગુજરાતી સભા ત્રૈમાસિક', ઑક્ટોબર ડિસેમ્બર, ૧૯૭૭]

પૂર્વ-પશ્ચિમ-પુરા-અધુના

'પૂર્વાપર', ભોળાભાઈ પટેલ,
પ્ર. આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬

૧

અદ્યતન સાહિત્યવિવેચનમા ભોળાભાઈ એમની અનેકદેશીય આહિત્યિક સજ્જતાથી જુદા તરી આવે છે. હિન્દીના એ અધ્યાપક, પણ અંગ્રેજી સાથે પણ એમ. એ. થયા. સંસ્કૃત તો કૉલેજમાં ભણવાનું હોય જ. આ ઔપચારિક શિક્ષણ ઉપરાંત, ખાસ સાહિત્યરસથી એ બંગાળી શીખ્યા, જર્મન શીખ્યા અને ઊડિયા જેવી ભાષાની પણ જાણકારી મેળવી. ભાષાવિજ્ઞાનનો ડિપ્લોમા અભ્યાસક્રમ પણ એમણે છોડયો નહીં. કંઈ ને કંઈ નવું કર્યા કરવાની ઇચ્છા ન થયા કરે તો એ ભોળાભાઈ નહીં. ભોળાભાઈમાં એ રીતે જુઓ તો બાલસહજ ચંચળ દૃષ્ટિ છે, ચાપલ્ય છે, પણ એ સાથે ભોળાભાઈ લીધું કામ અંતરિયાળ મૂકી દેતા નથી. ધૈર્યથી, સ્વસ્થતાથી, અઠંગ અભ્યાસશીલતાથી એ મચ્યા રહે છે અને નવી વસ્તુને આત્મસાત્ કર્યે જ પે છે, નવાનવા સાહિત્યરસમાં પોતે ન્હાય છે અને આપણને ન્હવડાવવા તત્પર બને છે.

પોતાની વિશિષ્ટ સજ્જતાને કારણે ભોળાભાઈ પૂર્વથી અપર – એમ વિશાળ પ્રદેશની સાહિત્યસફર આપણને કરાવે છે. એમનું 'અધુના' પણ અમુક અંશે 'પૂર્વાપર' હતું. એમાં પણ બે પૂર્વ પ્રદેશના – બંગાળના સાહિત્ય વિશેના લેખો હતા અને બે પશ્ચિમના સાહિત્ય વિશેના લેખો હતા, પણ છ પૂર્વ પ્રદેશના (એક ઊડિયા કૃતિ વિશેના અને પાંચ બંગાળી સાહિત્ય વિશેના) તથા છ પશ્ચિમના

સાહિત્ય વિશેના લેખો લઈને આવતો 'પૂર્વાપર' પોતાના નામને વિશેષપણે સાર્થક કરે છે. હજુ જરા આગળ જઈને જોઈએ તો અહીં ભૌગોલિક 'પૂર્વાપર' જ નથી, સામયિક 'પૂર્વાપર' પણ છે. અહી એક બાજુથી, પુરાણકલ્પન વિશેનો લેખ, સંસ્કૃતના પ્રભાવ વિશેનો લેખ, અને સસ્કૃત-પ્રાકૃતમાંથી અનૂદિત મુક્તકોની સમીક્ષા - એ પૂર્વકાલને સ્પર્શે છે; તો બાકીના ઘણા લેખો અપરકાલ - અધુનાકાલને સ્પર્શે છે. આ બંને રીતે, ભોળાભાઈના દૃષ્ટિવિસ્તારની ઝાંખી આપણને થાય છે.

તેમ છતાં, ભોળાભાઈ મુખ્યત્વે 'અધુના'ના વિવેચક છે. 'પૂર્વાપર' પણ 'અધુના' છે. પુરાતનને ભોળાભાઈ અધુનાતનના સંદર્ભમાં જ અવલોકે છે, પુરાતનની સમીક્ષા અધુનાતન દૃષ્ટિથી અને રુચિથી કરે છે, એ અછતું રહેતું નથી. આ દૃષ્ટિને કારણે ભોળાભાઈના સર્વ લેખોમાં એક પ્રકારની તાજગીનો, સ્ફૂર્તિનો અનુભવ થાય છે, સઘળું કોઈ ને કોઈ રીતે બોધક અને/કે આસ્વાદ્ય બની રહે છે.

ભોળાભાઈનું વિવેચન બહુધા રસાસ્વાદલક્ષી બને છે; પાંડિત્ય કે વાદવિવાદ કે સિદ્ધાંતચર્ચાને માર્ગે એ બહુ વળતુ નથી. કંઈક ભોળાભાઈની પ્રતિભામાં આ સહજ છે, કંઈક પરભાષાના સાહિત્ય સાથે કામ પાડવાનુ આ એક ઇષ્ટ પરિણામ છે. આમ છતાં, પ્રસગોપાત્ત અભિપ્રાયો આપવાનું એ ટાળતા નથી અને અવારનવાર માર્મિક નિરીક્ષણો એમની સતેજ સાહિત્યદૃષ્ટિથી થતા રહે છે.

૨

પહેલા વિભાગનો, રિલ્કેના 'ઑર્ફિયસ પ્રતિ સૉનેટ' વિશેનો પહેલો લેખ - 'ગીત એ અસ્તિત્વ' ભોળાભાઈના સઘન પરિશ્રમની સાક્ષી પૂરે છે. પોતે જે કંઈ કર્યું છે તે પરત્વે એ પૂરતા સ્પષ્ટ અને નિખાલસ છે. રિલ્કે અઘરો કવિ છે, રિલ્કેના કેટલાંક સૉનેટ આપણી સામે ચૂપકીદી ધારણ કરી, પ્રશ્ન બની ઊભાં રહે છે એમ

કહેવા ઉપરાંત લેખક અંગત નિવેદન પણ કરે છે કે "રિલ્કેના આ સૉનેટોમાના ઘણા સામે આમ વાંચ્યા પછી તાકયા કર્યું છે, કે કંઈ બધુ ગૂંથાઈ-જોડાઈ ઊભું થઈ જાય એ આશાથી, પણ કેટલાંક સૉનેટોમાં અર્થ સમજાયા પછી પેલા – 'લિરિકલ ટોટલ્ઝ' સુધી પહોચી શકાયુ નથી, જ્યારે કેટલાક છેલ્લી પંક્તિએ પહોચતાં જાણે એકદમ ઉદ્‌ભાસિત થઈ ગયા છે." ભોળાભાઈએ સૉનેટોનો રચના-ઇતિહાસ આપી, 'એલિજી' સાથેનો એનો સંબંધ અને છતા એનુ વૈષમ્ય સમજાવી, સૉનેટોમા વ્યક્ત થતા રિલ્કેના વિશ્વબોધને, કવિદર્શનને સ્ફુટ કરવાનો એક સબળ પ્રયાસ કર્યો છે અને કેટલાંક કલ્પનો-પ્રતિરૂપો-ઉપમાઓ પુરાકથાઓ તરફ લક્ષ ખેંચી, ઘણીબધી કાવ્ય-પંક્તિઓ ટાકી રિલ્કેની કાવ્યકળાના સંપર્કમાં મૂકવાનુ પણ કર્યું છે. એક વિશિષ્ટ કાવ્યવિશ્વમા આપણને પ્રવેશ જરૂર મળે છે. પણ આખો લેખ વાચતા કોઈકોઈ વાકયો પ્રત્યે આપણે તાકયા કરીએ એવુ બને. દા ત "ઑર્ફિયસની પુરાણકથા આ અશ્વમા આબદ્ધ થઈ હતી. ઑર્ફિયસ માટે પહેલાં વિશ્વ હતુ શ્રુતિમય, તેના મૃત્યુ અને અમરત્વ પછી વિશ્વને મળ્યુ સંગીત – તે બન્યુ શબ્દમય તેનુ ઉદાહરણ અશ્વ – એકીસાથે શ્રોતા અને ગાયક." 'શ્રુતિમય' વિશ્વ 'શબ્દમય' બનવું એટલે શુ, એકીસાથે શ્રોતા અને ગાયક એવા અશ્વમા ઑર્ફિયસની પુરાકથા કેવી રીતે આબદ્ધ થઈ છે એની થોડીક સ્પષ્ટતા લેખના આગળના ભાગમાથી મળે, છતા વધુ સ્ફુટ વિવરણની અપેક્ષા રહે છે.

પોતાના ગુજરાતી અનુવાદની અપૂર્ણતા લક્ષમા ('લક્ષ્યમા' નહીં) લઈને મૂળ જર્મન સાથે અંગ્રેજી અનુવાદ આપવાનું 'ડહાપણ' ભોળાભાઈએ કર્યું છે. એટલે, જર્મન જાણ્યા વિના, અંગ્રેજી અનુવાદ સાથે મેળવી, ગુજરાતી અનુવાદની અપૂર્ણતા કયાંક-કયાંક શોધી કાઢવાનુ 'દોઢડહાપણ' કરવાનુ મારા જેવાને મન થાય જ.

મારી બધી મર્યાદાઓના સ્વીકાર સાથે, જિજ્ઞાસાબુદ્ધિથી

થોડાં અનુવાદસ્થાનો વિશે વાત કરવાનું મન થાય છે. "ઇટ્સ ઑર્ફિયસ, વ્હેર ધેર ઇઝ સોન્ગ" અને "યૂ આર સિંગિંગ ધેર સ્ટિલ" જેવામાં 'ધેર'ને સ્થળવાચક તરીકે લેવો બરાબર છે ? ભોળાભાઈના અનુવાદો છે–"કોઈ પણ સ્થળે ગાન થતું હોય, ઑર્ફિયસ જ તે ગાય છે" અને "આજેય તું ત્યાં ગાય છે". મને કંઈક આવું બેસે છે–"જે કંઈ ગાન, તે ઑર્ફિયસનું જ" અને "આજેય તું એમનામાં/એ બધાંમાં ગાઈ રહ્યો છે." "ના, ફ્રૉમ ધ પિલોઝ ઑવ્ બોથ રીલ્મ્ઝ હિઝ સ્પેશસ નેચર હૅઝ ગ્રોન"નું "ના, બને લોકમાં થઈને તેની વિશાળ પ્રકૃતિ વિસ્તરે છે" ભાષાંતર કરવામાં આવ્યું છે એમાં 'પિલોઝ' છૂટી ગયું છે ? 'હૅઝ ગ્રોન'નું 'વિસ્તરે છે' બરાબર છે ? "ના, બને લોકના આધારસ્તંભોમાંથી એના ઉદાર હૃદયનો પ્રાદુર્ભાવ થયો છે" એવું કંઈક ન હોઈ શકે ?

નીચેનો ગુજરાતી અનુવાદ પણ આપેલા અંગ્રેજી સાથે બરાબર બેસતો જણાતો નથી :

ગુરુવર, સાંભળો છો કે અભિનવ
સઘતન [અદ્યતન ?] સ્પંદનનો ધ્વનિ ?
પ્રશસ્તિ માટે પ્રસ્તુત દૂત
તેને માટે જ સ્વાગત ગાય છે.
માસ્ટર, યૂ હિઅર ધ ન્યૂ
ડ્રોનિંગ ઍન્ડ ડ્રમિંગ ?
હેરલ્ડ્ઝ મસ્ટ શો ધ ટ્રૂ
વે ઑવ્ ઇટ્સ કમિંગ.

યંત્રના ઘર્ઘર અવાજને 'સ્પંદનનો ધ્વનિ' કેવી રીતે કહી શકાય ? 'ડ્રોનિંગ ઍન્ડ ડ્રમિંગ'નું પણ શું થાય ? ઉત્તરાર્ધનો અનુવાદ કંઈક ક્લિષ્ટ છે.

બીજું એક ઉદાહરણ જોઈએ :

ફરી એક વાર તને, તને જેણે જાણી છે

એક ફૂલ સમ – જેનું નામ પણ હું જાણતો નથી –
ફરી એક વાર સ્મરીશ અને, તેમને બતાવીશ
બલપૂર્વક લઈ જવાયેલી તને
તને અપરાજિત ચિત્કારની રૂપાળી સખીને –
નાઉ લેટ મી રિકૉલ યૂ, યૂ હૂમ આઇ નેવર
ન્યૂ એક્સેપ્ટ ઍઝ એ નેઇમલેસ ફ્લાવર, ઍન્ડ ટ્રાય
ટૂ શો યૂ જસ્ટ વન્સ ટૂ ધેમ ઑલ, ઍબ્ડક્ટિડ ફૉર એવર,
બ્યૂટિફુલ પ્લેમેઇટ ઑવ્ ઇન્વિન્સિબલ ક્રાય.

"જેનું નામ પણ હું જાણતો નથી" એવો જુદો વાક્યખંડ હોય તે કોની સાથે જોડવો એવો પ્રશ્ન પણ થાય; એને બદલે 'અનામી ફૂલ' એમ કરવું જ વધારે યોગ્ય નહીં ? "ટ્રાય ટૂ શો યૂ જસ્ટ વન્સ ટૂ ધેમ ઑલ"નો પૂરો શબ્દાર્થ ગુજરાતીમાં આવ્યો નથી અને એનું તાત્પર્ય ઝિલાયું નથી. "ઍબ્ડક્ટિડ ફૉર એવર"નું "બલપૂર્વક લઈ જવાયેલી" અને "બ્યૂટિફુલ પ્લેમેઇટ ઑવ્ ઇન્વિન્સિબલ ક્રાય"નું "અપરાજિત ચિત્કારની રૂપાળી સખી" પણ અસંતોષકારક લાગે છે. 'અપરાજિત' નહીં પણ 'અપરાજેય' જોઈએ અને 'ક્રાય' હૃદયની તીવ્ર ઝંખનાના અર્થમાં હોય એમ લાગે છે. (શ્રી બી. એન. પટેલને પણ એમ લાગ્યું.)

હજુ એક ઉદાહરણ જોઈએ.

બધી વિદાયોની આગળ ચાલો,
જાણે એ તમારી અનુગામી હોય
આ શિયાળાની જેમ, જે આખરે જાય છે.

ઍન્ટિસિપેઇટ પાર્ટિંગ, ઍઝ થો યૂ હેડ લેફ્ટ ઇટ બિહાઇન્ડ યૂ
લાઇક ધ લૉન્ગ વિન્ટર, ગોઇંગ ઍટ લાસ્ટ.

"વિદાયોની આગળ ચાલો" કઢંગું છે અને 'અનુગામી' કદાચ ખોટું છે. ભાવ તો આવો કંઈક જણાય છે. "છૂટા પડવાનું છે એ વાત પહેલેથી જ સ્વીકારીને ચાલો; લાંબો શિયાળો જે અંતે જવાનો

જ છે તેની પેઠે, છૂટા પડવાની ઘટના જાણે તમારા જીવનમાં પૂર્વે બની ચૂકી હોય એમ માનીને ચાલો."[1]

'ઑલમોસ્ટ એ મેઇડન'નું 'લગભગ બાળા' બહુ શબ્દશઃ ભાષાંતર લાગે છે. (શ્રી ટોપીવાલાએ 'લગભગ ષોડશી સમી' એમ કર્યું છે તે નોંધપાત્ર છે. શ્રી સી. એન. પટેલ 'ગૌરી' શબ્દ સૂચવે છે.) "આ બધું વિશ્વ તે ઊંઘી ગઈ" એ વાક્યરચના જ ગુજરાતીમાં સમજાય એવી નથી. "હૅવિંગ બીન વન્સ ઑન અર્થ કૅન ઇટ બી એવર કૅન્સલ્ડ?" એ પંક્તિ ગુજરાતીમાં "માત્ર એક જ વાર આ ધરતી પર હોવું. તે ભૂલી શકાશે?" એ રૂપે મળે છે. મને લાગે છે કે "એક વખત આ ધરતી પર રહ્યા હોઈએ – એ કદી ન રહ્યા હોઈએ એમ થઈ શકે ખરું?" એવું ભાષાંતર વધુ યોગ્ય લેખાય.

ભોળાભાઈએ 'સૉનેટ્સ'નો સંદર્ભ એકંદરે ઘણી સરસ રીતે પૂરો પાડ્યો છે, એથી તો મૂળ વાંચ્યા વિના હું આ અનુવાદચર્ચા કરી શક્યો છું. ભોળાભાઈના એ સમજશ્રમને દાદ આપ્યા વિના ન ચાલે. વળી, એ શક્ય છે કે ભોળાભાઈએ જર્મનમાંથી ભાષાંતર કર્યું હોય અને અંગ્રેજી મૂળ જર્મનથી કંઈક જુદું પડતું હોય. પણ અનુકૂળ હોય ત્યાં આપણે અંગ્રેજીનો લાભ જરૂર લઈ શકીએ.

'શાન્ત દોન' એ લેખમાં એ રશિયન મહાકથાનો – એના આંચલિક સ્વરૂપનો, એનાં પાત્રોનો તથા લેખકની વર્ણનકળાનો – સરસ પરિચય અપાયો છે. સામ્યવાદી વિચારધારાની દૃષ્ટિએ પણ એનો થોડો વિચાર થયો છે. "આ નવલકથાની સિદ્ધિ તેની ફૂલગૂંથણીમાં છે" એમ લેખક કહે છે પણ ફૂલગૂંથણીને તપાસવાનો કોઈ ઉપક્રમ લેખકે અહીં રાખ્યો નથી.

'કેવળ જોડવું'માં ફોર્સ્ટરની બે નવલકથાઓનો પરિચય છે. નવલકથાઓના કલાત્મક અંશોના થોડા નિર્દેશો આવે છે, પણ રીતે સમાલોચનાનું લક્ષ્ય લેખકે રાખ્યું નથી. 'એ પેસેજ ટૂ ઇન્ડિયા' વિશેના ટ્રિલિંગના કેટલાક સંદેહોને લેખકે પોતાના લેખને અંતે ટાંક્યા છે અને એનો એક અભિપ્રાય "વી વોન્ટ એ લાર્જર ઇંગ્લિશમન ધેન ફીલ્ડિંગ, એ વાઇટિઅર ઇન્ડિઅન ધેન અઝિઝ" નોંધી પ્રશ્ન કર્યો છે કે તેમની વાત કેટલી યથાર્થ છે? ફોર્સ્ટરનું હિંદ-દર્શન ભારે ચર્ચા ખમી શકે એવો વિષય જણાય છે પણ ભોળાભાઈએ અહીં તો માત્ર પ્રશ્નો રજૂ કરવામાં પોતાની ઇતિકર્તવ્યતા માની છે.

હાઇનરિખ બ્યૉલ, જોર્જ સેફેરીસ અને પાબ્લો નેરુદા વિશેની પરિચયાત્મક નોંધોમાં તે-તે સર્જકની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓને સંક્ષેપમાં ઠીક ઉપસાવી આપી છે.

દેખીતી રીતે આવાં લખાણોનું પ્રયોજન આપણને જગત-સાહિત્યની સમૃદ્ધિનું દિગ્દર્શન કરાવી આપણી સાહિત્યિક અભિજ્ઞતાને સંકોરવાનું જ હોય. જે સહજતાથી આપણે આપણી ભાષાના સાહિત્ય વચ્ચે ફરી શકીએ એ સહજતાથી પરભાષાના સાહિત્ય વચ્ચે ફરવું શક્ય નથી. કથાસાહિત્યમાં હજુયે માનવવૃત્તાંતનો તાંતણો પકડી આપણે આમતેમ ઘૂમી શકીએ, પણ કાવ્યાસ્વાદની તો કેટલીક લાક્ષણિક સમસ્યાઓ રહેવાની જ. 'લિરિકલ ટોટલ્ઝ'ની વાત કરવી આપણે માટે મુશ્કેલ જ હોવાની, પણ અભિમુખતા કેળવી શકાય તોપણ એમાં વિવેચનની સાર્થકતા હોવાની. ભોળાભાઈનું આ વિવેચન એવી સાર્થકતા ધરાવે છે એમ અવશ્ય કહી શકાય.

૩

પૂર્વપ્રદેશના સાહિત્ય વિશેના લેખો એ સાહિત્યમાં વધારે ઓતપ્રોત થઈને લખાયા છે એમ લાગે તો એ સાહજિક જ લેખાય. જોકે અહીં પણ પરિચય અને પ્રવેશ કરાવવાનું પ્રયોજન જ મુખ્ય-વર્તી રહ્યું છે. 'ગણદેવતા' 'અમૃતસંતાન' 'અન્તર્જલી યાત્રા' અને

'રૂપસી બાંગ્લા' એ કૃતિઓ વિશેના તથા 'કવિ વિષ્ણુ દે' અને 'સાહિત્યકાર બુદ્ધદેવ બસુ' વિશેના લેખો અહીં છે તે તે-તે કૃતિ કે સર્જકની વિશિષ્ટતાઓને ઉચિત રીતે સ્ફુટ કરી આપે છે. 'રૂપસી બાંગ્લા'નો પરિચય આપણને વધારે સ્પર્શી જાય, તો એનું કારણ એ કૃતિની અનન્ય ભાવમયતા છે.

'સાહિત્યકાર બુદ્ધદેવ બસુ' વિશેનો લેખ સમગ્રદર્શી છે, પણ જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર મેળવનાર વિષ્ણુ દેના અહીં અપાયેલાં પરિચય-સમીક્ષાથી આપણને પૂરતો સંતોષ કદાચ ન થાય. પણ લેખ કદાચ પ્રાસંગિક રૂપે લખાયેલો હોય. જોકે તેમ છતા, વિષ્ણુ દેએ પુરાણ-સંદર્ભોનો આધુનિક યુગચેતનાને અભિવ્યક્ત કરવા વિશિષ્ટ વિનિ-યોગ કર્યો છે એ તરફ ઠીક લક્ષ દોર્યું છે. 'અમૃતસંતાન'ની આંચ-લિક વિશિષ્ટતાને અને 'મહાન શૈલીકાર' ગોપીનાથના શૈલીગુણને સ્ફુટ કરતાં થોડાંક લાક્ષણિક દૃષ્ટાંતોની પણ અપેક્ષા જાગે છે. 'ગણદેવતા'ની સમીક્ષા એના ચંડીમંડપ અંશ પૂરતી મર્યાદિત રાખી છે એ તો જરા ખૂંચે છે.

'ગણદેવતા'ની સમીક્ષામાં લેખક 'ટીકા'કાર પણ બન્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. મારી પોતાની યાદ તાજી કરું તો હું 'આરોગ્યનિકેતન'થી પણ બહુ પ્રભાવિત થયો ન હતો, તેથી "કલાકાર તરીકે ટૂંકી વાર્તાના લેખક તારાશંકર નવલકથાકાર તારાશંકરથી ચડિયાતા ગણાય છે" એવી ભોળાભાઈની નોંધ વાંચી મને આનંદ થયો. આવી નોંધ છતાં 'ગણદેવતા'મા લેખકનું જે લક્ષ્ય છે તે સ્ફુટ કરવામાં અને કૃતિનો યોગ્ય ન્યાય તોળવામાં સમીક્ષકે કચાશ બનાવી નથી એ ખાસ ધ્યાનપાત્ર છે.

૪

ભોળાભાઈનું 'વિવેચકત્વ' સવિશેષપણે પ્રગટ કરે છે ગુજરાતી કૃતિઓની સમીક્ષા. 'કૃષ્ણાવતાર' વિશેના લેખમાં એની કલાગત નિષ્ફળતાની ચર્ચા કરી છે – એનાં કારણો તપાસ્યાં છે. પણ 'ચાત્રકને

કડિ' અને 'સાચાં શમણાં' વિશેનો લેખ વિશેષભાવે આસ્વાદમૂલક છે. માર્ક શોરરે કરેલા ભેદનું અવલંબન લઈ "પ્રથમ કથામાં ચરિત્રનું 'રેવિલેશન' – 'આવિષ્કાર' છે, બીજીમાં 'ઈવલ્યૂશન' – 'વિકાસ' છે" એમ કહી લેખક 'સાચા શમણાં'ની ગતિ લઘુનવલની દિશામાં છે એમ આરંભમાં સ્થાપિત કરે છે પણ આ દૃષ્ટિએ આ બે કૃતિઓનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવાનું એમણે તાક્યું નથી. વિવાદ-પ્રસંગે 'રેવિલેશન' અને 'ઈવલ્યૂશન' કોને કહેવાં એ જ વિવાદનો વિષય બની જાય અને એ રીતે ભોળાભાઈનો 'સાચા શમણાં'ના વાર્તા-સ્વરૂપ અંગેનો અભિપ્રાય મને બહુ સ્વીકાર્ય લાગતો નથી.

'વાની મારી કોયલ' વિશેના લેખમાં 'એક ભાવક . બે પ્રતિભાવ' એવું ઉપશીર્ષક લેખકે મૂક્યું છે, પણ પહેલાની મુગ્ધ છાપને ડહોળે એવું કંઈ ખાસ આ કૃતિમાંથી લેખકે બતાવ્યું નથી – સિવાય કે વાર્તાનું રંગદર્શી તત્ત્વ. વાર્તામાં કોરો કડકડતો ઘાઘરો, વાવના થાળામાં નિંગળાવા મૂકેલો કેશ એકમેક સાથે ગોઠવાઈને બેઠેલાં રતાધળાં છીપા – આ બધાંના સંકેતો ઝીલવામાં અને 'પેટ' શબ્દના વિનિયોગથી આવતી રતિભાવપ્રેરક અસરને નોંધવામાં ભોળાભાઈની સૂક્ષ્મ કલાસૂઝ અને રસિકતાનું સુભગ દર્શન થાય છે. ઉપરાત, પ્રસંગચિત્રણની વક્રતા અને વ્યંજના પણ એમણે વિદગ્ધ વિવેચકની અદાથી સ્ફુટ કરી આપી છે. લોકબોલીની સાથે સાહિત્યિક ભાષાના વિનિયોગના ઔચિત્યનો પ્રશ્ન પણ એમની નજર બહાર રહ્યો નથી, જોકે એ વિશે એ પોતે દ્વિધામાં છે. પણ આ જ તો એમણે શરૂઆતમાં નોંધેલું મડિયાનું ભાષા પરત્વેનું રંગદર્શી વલણ નહીં ?

'મહાનિબંધ'માં ગુલાબદાસ આપણને ચરમ સીમા સુધી કેવી કલાદૃષ્ટિથી અને કલાકારના તાટસ્થ્યથી લઈ જાય છે તેનું સમભાવી અને રસજ્ઞતાભર્યું પૃથક્કરણ ભોળાભાઈના વિવેચનકૌશલનો એક સરસ નમૂનો છે, પરંતુ 'મહાનિબંધ' અસાધારણ મૂલ્યવત્તાવાળી કૃતિ છે કે કેમ એ વિશે મને સંદેહ છે. એકંદરે 'ગોઠવાયેલું'

હોવાની છાપ પાડે છે અને એમાંનું માનવદર્શન – પદ્મકાંતની નરી નફટાઈ – એકાંગી હોઈ ઊંડું ભાસતું નથી.

'ચિત્રણા'નાં કલ્પનો ભોળાભાઈએ સૌંદર્યદૃષ્ટિથી તારવી આપ્યાં છે. મુક્ત વનવેલીના પ્રયોગને એ એકંદરે વધાવતા જણાય છે, પણ રાજેન્દ્રના લયપદાવલિના પ્રશ્નો વધારે ચર્ચવા જેવા છે. પદાવલિના પ્રશ્નને તો ભોળાભાઈ સ્પર્શ્યા જ નથી.

'એકાંત'ની સમત્વભરી સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન વરતાઈ આવે છે. એક બાજુથી સુરેશની પ્રણયકવિતામાં કંઈક કલાત્મક, રસાત્મક તત્ત્વ ભોળાભાઈને જણાયું છે, ગીતો પણ મનભર લાગ્યાં છે; પણ બીજી બાજુથી સુરેશની કવિતાની ઇબારતની અકલાત્મકતા એમણે ફોડ પાડીને દર્શાવી છે, એ કારણે ગીતો 'લિટરરી' બની જાય છે એ મર્યાદા પણ નોંધી છે. લેખના અંતે પહોંચતાં આરંભનું "ચુસ્ત છંદોબંધ, ઉચિત પદાવલિ અને અનુરૂપ ઇમેજરી 'એકાંત'ની કવિતાને હૃદ્ય બનાવી રહે છે" એ વાક્ય અતિવ્યાપ્ત અને કદાચ અત્યુક્ત પણ ભાસે એવું થઈ ગયું છે.

'આજનું ગુજરાતી વિવેચન' એ લેખ, એમાં જ આવતા શબ્દો વાપરીને કહેવું હોય તો એમ કહેવાય કે 'અધ્યાપકીય' નહીં, 'અખબારી' છે. વિવેચનની વિભાવનાઓ, અભિગમો, સિદ્ધિઓ-અસિદ્ધિઓનો આલેખ એમાં નથી, પણ સમસામયિક વિવેચનની કેટલીક તરાહો વિશેની એક પ્રાસંગિક નોંધ છે. ૧૯૭૩ના એક દસ્તાવેજ તરીકે એ ઉપયોગી ગણાય.

૫

છેલ્લા વિભાગના અનુવાદચર્ચાના બે લેખો 'અનુવાદનું રસાયન' અને 'પ્રપા' તદ્‌વિષયક સજ્જતા અને સ્વસ્થ સમજથી લખાયેલા છે. રવીન્દ્રકાવ્યભૂમિ મેઘાણીના માનસને કંઈક અજાણી બની રહેતી લાગે છે, જ્યારે બૅલડ્ઝમાં મેઘાણી ઍટ હોમ દેખાય છે એ ભોળાભાઈનું નિરીક્ષણ ઘણું દ્યોતક છે. 'પ્રપા'ની રસલક્ષી અનુવાદ-

પદ્ધતિ ભોળાભાઈએ ઉચિત ઉદાહરણો આપીને અને સારી રીતે સમજાવીને સ્ફુટ કરી છે, પણ એમાં છંદમીમાંસા છતાં સંસ્કૃતનું ભારણ ઘણી વાર ઠીકઠીક રહ્યું છે એની નોંધ લેવા જેવું છે. 'રિસાળ દયિતા'માં જ, એની પદાવલિ ને એના અતિશ્લિષ્ટ વાક્યબંધને કારણે પ્રાસાદિકતાનો કંઈક ભોગ નથી અપાયો ?

બાકીના ત્રણ લેખો 'પુરાણકલ્પનનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ', 'અર્વાચીન ભારતીય સાહિત્ય પર સંસ્કૃતનો પ્રભાવ', 'સર્પ અને કાચળી' પ્રવાસદર્શનના લેખો છે. એમાં માહિતી છે પણ મુદ્દાઓ ઊંડાણથી ચર્ચી શકાયા હોવાની છાપ પડતી નથી અને કંઈક તૂટકછૂટક, ક્યાંક ઉપરછલ્લું રહી જતું પણ લાગે છે. પુરાણકલ્પન કોને કહીશું, એનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ એટલે શું, પુરાણકલ્પન અને પ્રતીક વચ્ચે શો ભેદ – આ બધું સ્પષ્ટ કરવું એ એક તાત્ત્વિક જરૂરિયાત ગણાય

૬

ભોળાભાઈનો વિશાળ સાહિત્યવ્યાસંગ છે, એમની કેળવાયેલી રુચિ છે, એ ઘણી સજ્જતાથી અને અભ્યાસશીલતાથી લખે છે, છતાં એમના લેખોમાં કંઈક તત્ત્વ ખૂટતું લાગે છે તે શું છે? ભોળાભાઈ કોઈ એક મર્મતંતુને આબાદ ઉપસાવતા હોય એમ કેમ નથી લાગતું? એમનામાં મૌલિક પ્રકાશ ઓછો પડે છે કે તત્ત્વપરામર્શની પીઠિકા એમને પૂરી મજબૂત પ્રાપ્ત નથી થઈ કે લેખનપદ્ધતિનો કોઈ દોષ એમાં જવાબદાર છે? આખો લેખ કોઈ અવિચ્છિન્ન તર્કસંગતિથી લખાયેલો હોય એવું ઓછે ઠેકાણે જોવા મળે છે અને વાક્યગૂંથણીના નાનકડા દોષો પણ અવારનવાર જડી આવે છે દાખલા તરીકે, પહેલા લેખનો બીજો પૅરેગ્રાફ જુઓ “રિલ્કે અઘરો કવિ હતો, છતાં એક વાર તેની કવિતાની મોહિની લાગ્યા પછી તે છૂટતી નથી” એવા વાક્યના અનુસંધાનમાં જ “અલ્પવયે જ રિલ્કેએ લખવાનું શરૂ કર્યું હતું” એ તો બીજી વાત થઈ જાય છે.

હોવાની છાપ પાડે છે અને એમાંનું માનવદર્શન – પદ્મકાંતની નરી નફટાઈ – એકાંગી હોઈ ઊંડું ભાસતું નથી.

'ચિત્રણા'ના કલ્પનો ભોળાભાઈએ સૌંદર્યદૃષ્ટિથી તારવી આપ્યાં છે. મુક્ત વનવેલીના પ્રયોગને એ એકંદરે વધાવતા જણાય છે, પણ રાજેન્દ્રના લયપદાવલિના પ્રશ્નો વધારે ચર્ચવા જેવા છે. પદાવલિના પ્રશ્નને તો ભોળાભાઈ સ્પર્શ્યા જ નથી.

'એકાંત'ની સમત્વભરી સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન વરતાઈ આવે છે. એક બાજુથી સુરેશની પ્રણયકવિતામાં કંઈક કલાત્મક, રસાત્મક તત્ત્વ ભોળાભાઈને જણાયું છે, ગીતો પણ મનભર લાગ્યાં છે; પણ બીજી બાજુથી સુરેશની કવિતાની ઇબારતની અકલાત્મકતા એમણે ફોડ પાડીને દર્શાવી છે, એ કારણે ગીતો 'લિટરરી' બની જાય છે એ મર્યાદા પણ નોંધી છે. લેખના અંતે પહોંચતાં આરંભનું "ચુસ્ત છંદોબંધ, ઇંગિત પદાવલિ અને અનુરૂપ ઇમેજરી 'એકાંત'ની કવિતાને હૃદ્ય બનાવી રહે છે" એ વાક્ય અતિવ્યાપ્ત અને કદાચ અત્યુક્ત પણ ભાસે એવું થઈ ગયું છે.

'આજનું ગુજરાતી વિવેચન' એ લેખ, એમાં જ આવતા શબ્દો વાપરીને કહેવું હોય તો એમ કહેવાય કે 'અધ્યાપકીય' નહીં, 'અખબારી' છે. વિવેચનની વિભાવનાઓ, અભિગમો, સિદ્ધિઓ-અસિદ્ધિઓનો આલેખ એમાં નથી, પણ સમસામયિક વિવેચનની કેટલીક તરાહો વિશેની એક પ્રાસંગિક નોંધ છે. ૧૯૭૩ના એક દસ્તાવેજ તરીકે એ ઉપયોગી ગણાય.

૫

છેલ્લા વિભાગના અનુવાદચર્ચાના બે લેખો 'અનુવાદનું રસાયન' અને 'પ્રપા' તદ્‌વિષયક સજ્જતા અને સ્વસ્થ સમજથી લખાયેલા છે. રવીન્દ્રનાટ્યભૂમિ મેઘાણીના માનસને કંઈક અજાણી બની રહેતી લાગે છે. જ્યારે બેલડ્ઝમાં મેઘાણી એટ હોમ દેખાય છે એ ભોળાભાઈનું નિરીક્ષણ ઘણું દ્યોતક છે. 'પ્રપા'ની રસલક્ષી અનુવાદ-

પદ્ધતિ ભોળાભાઈએ ઉચિત ઉદાહરણો આપીને અને સમીગત સમજાવીને સ્ફુટ કરી છે, પણ એમાં છંદનો ઢાળ છતાં સંસ્કૃતનું ભારણ ઘણી વાર કીકીઠ રહ્યું છે એની નોંધ લેવા જેવું હતું. 'નિભાળ દયિતા'માં જ, એની પદાવલિ ને એના અતિશ્લિષ્ટ વાક્યબંધને કારણે પ્રાસાદિકતાનો ઠીક ઠીક ભોગ નથી અપાયો.

બાકીના ત્રણ લેખો 'પુરાણકલ્પનનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ', 'અર્વાચીન ભારતીય સાહિત્ય પર સંસ્કૃતનો પ્રભાવ', 'સર્પ અને કામના' પ્રયાદર્શનના લેખો છે એમાં માહિતી છે પણ મુદ્દાઓ ચોકસાઈથી ચર્ચી શકાયા હોવાની છાપ પડતી નથી અને કંઈક તૂટકતૂટક, ક્યાંક ઉપરછલ્લું રહી જતું પણ લાગે છે. પુરાણકલ્પન કોને કહીશું, એનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ એટલે શું, પુરાણકલ્પન અને પ્રતીક વચ્ચે શો ભેદ — આ બધું સ્પષ્ટ કરવું એ એક તાત્ત્વિક જરૂરિયાત ગણાય.

૬

ભોળાભાઈનો વિશાળ સાહિત્યઅભ્યાસ તો છે, એમની કેળવાયેલી રુચિ છે, એ ઘણી સજ્જતાથી અને અભ્યાસશીલતાથી લખે છે, છતાં એમના લેખોમાં કંઈક તત્ત્વ ખૂટતું લાગે છે તે શું છે? ભોળાભાઈ કોઈ એક મર્મતંતુને આગાઢ ઉપસાવતા હોય એમ કેમ નથી લાગતું? એમનામાં મૌલિક પ્રકાશ ઓછો પડે છે કે તત્ત્વપરામર્શની પીઠિકા એમને પૂરી મજબૂત પ્રાપ્ત નથી થઈ કે લેખનપદ્ધતિનો કોઈ દોષ એમાં જવાબદાર છે? આખો લેખ કોઈ અવિચ્છિન્ન તર્કગતિથી લખાયેલો હોય એવું ઓછે ઠેકાણે જોવા મળે છે અને વાક્યગૂંથણીના નાનકડા દોષો પણ અવારનવાર જડી આવે છે. દાખલા તરીકે, પહેલા લેખનો બીજો પેરેગ્રાફ જુઓ. "જિહ્વે અધરો કવિ હતો, છતાં એક વાર તેની કવિતાની મોહિની લાગ્યા પછી છૂટતી નથી" એવા વાક્યના અનુસંધાનમાં જ "અલ્પવય જિહ્વએ લખવાનું શરૂ કર્યું હતું" એવી બીજી વાત થઈ

એકંદરે ભોળાભાઈમા જેટલી અવલોકનની તીક્ષ્ણતા દેખાય છે એટલી વિચારની તેજસ્વિતા ભાસતી નથી.

ભોળાભાઈની ભાષામા બંગાળી, હિંદીના પ્રભાવ નીચે કે એમનેમ પણ, સંસ્કૃતની ઘણી છાંટ છે અપ્રત્યાશિત, ઉત્સ, પ્રત્યાખ્યાત, પ્રતિશોધકારી, આત્મવિલોપનકારી, મૌનમૂક, બહુવિહારિણી, સાશ્રનેત્ર, કારા (=કેદખાનુ), તથાકથિત, ઉદ્વેલિત, ઉર્વરતા, સંપ્રેષણીયતા, નિષ્કાસન, પ્રાણોચ્છલ, ગતાસુ, અપસામાન્યતા, કદાકદા, શતાધિક, નીલાભ, અનતિદૂરે, આનીત, શાયિત વગેરે શબ્દો જુઓ. 'પગદ્વય' જેવો સંકર સમાસ પણ ભોળાભાઈ બનાવી કાઢે છે! 'તથાકથિત'ના, અને એનાથીયે વિશેષ 'સહોપસ્થિતિ'ના પ્રેમમા ભોળાભાઈ જણાય છે. એથી જ તો "એકિસનિયાની સાથે નાતાલિયાના પાત્રની સહોપસ્થિતિ લેખક રચે છે" એવુ વાક્ય એમનાથી થઈ જાય છે. પહેનુ, પહેચાન, ખીહડ, બહુતાયત જેવા હિંદી શબ્દો સહજ રીતે આવે છે તે ગમે છે પણ ટોન, ટિપિકલ, લિટરરી, ઇડિઅમ, સિચ્યુએશન, સ્ટ્રક્ચર, ઇમોશનલ ઇમ્પેક્ટ જેવા ઘણાબધા અંગ્રેજી શબ્દોનો વપરાશ ભોળાભાઈનો શોખ બતાવે છે. 'ટોન'ના પણ એ ખાસ ચાહક છે. કદાચ અનવધાનથી, 'તુલનાત્મક અનુવાદ' 'કવિમંડિત નજર' 'અનાઘ્રાત સંવેદના' 'ગીતસહજ સાહજિકતા' જેવા પ્રયોગો પણ થઈ ગયા છે.

ભોળાભાઈની વિષયસામગ્રીમા કે વિવેચકદૃષ્ટિમાં જ નહીં, એમની ભાષામા પણ પૂર્વ પશ્ચિમ-પુરા-અધુનાનો એક કૌતુકભર્યો અને રોમાંચક સંગમ જોવા મળે છે. આજના ગુજરાતી વિવેચનમાં આ એક નોખી તરી આવતી ઘટના છે.

[તા. ૩૦-૧૨-૩૬ 'ગ્રંથ', ફેબ્રુઆરી ૧૯૩૮]

વેધક દૃષ્ટિ અને વિચારસંભાર

'પરિધિ', દિગીશ મહેતા,
પ્ર. આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬

શ્રી દિગીશ મહેતા ધંધાદારી લેખક નથી તેમ ધંધાદારી વિવેચક પણ નથી. એ ઘણું થોડું લખે છે (વાળીચોળીને ભેગું કર્યું ત્યારે અહીં માંડ ૨૦૦ પાન થયાં) પણ જે કંઈ લખે છે તેની અવશ્ય નોંધ લેવી પડે એવું લખે છે. વિવેચન તો એમણે બહુધા આવી પડેલી ફરજ રૂપે કર્યું હોય એમ એમનાં ઘણા સ્વાધ્યાયોનાં નિમિત્તો જોતાં જણાય છે વ્યવસાયે અંગ્રેજીના અધ્યાપક પાસેથી આ ૨૦૦ પાનના નાનકડા ગ્રંથના પહેલા મોટા વિભાગમાં સમાવાયેલી સામગ્રી આપણને સાંપડી શકે (એમાં દિગીશભાઈની આગવી વિચારછટા છે તોપણ) પરંતુ બીજા નાનકડા વિભાગની સામગ્રી તો દિગીશભાઈ પાસેથી જ મળી શકે એમ લાગે છે, કેમકે એમાં 'પોતાના ભાષાસાહિત્ય વિશે સહાનુભૂતિ' પ્રગટ થાય છે જે બહુ ઓછા અંગ્રેજીના અધ્યાપકોમાં જોવા મળે છે અને કેટલાક ગુજરાતીના અધ્યાપકોમાં પણ જોવા મળતી નથી.

દિગીશભાઈના 'આરંભિક'માંના થોડા શબ્દો અહીં ઉતારવા જેવા છે. "વિદેશી વિભાવનાઓ, સર્જકો, સ્વરૂપો વિશે ભલે લખ્યું હોય પણ જો ઉપયોગી થવું હોય તો તેમાં પોતાના ભાષાસાહિત્ય વિશે સહાનુભૂતિ જોઈએ. આ સહાનુભૂતિ સૂત્રો ઉચ્ચારવાથી નથી આવતી, એ શૈલીથી નથી સધાતી, એ વિચારો કરીને નથી ઉપજાવાતી. એક રીતે એ આપણી ગુજરાતી ભાષા જ કેમ, વાસ્તવિકતાનોય સ્વીકાર છે. આ લેખોમાં

સમાજ અને સાહિત્ય વચ્ચેના સંબંધ પર વારંવાર ભાર મુકાતો જોવા મળે તો તેની પાછળ તર્કથી જેનું મૂલ્ય સમજાયું છે તે આ વાસ્તવિકતાથી આમ તો વિખૂટા રહ્યાનો ડંખ છે" –

વિચાર, વેદનશીલતા અને વાણીમરોડોમાં પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ તથા પોતાના મૂળિયાં ક્યાં પડેલાં છે તેની શોધ – આ બે વચ્ચેના તાણ-ખેંચાણે કેટલેક અંશે દિગીશભાઈની સર્જકતાને તેમ તેમના વિવેચન-ને પણ ભૂમિકા પૂરી પાડેલી છે. એથી વિવેચનની એક આગવી કહેવાય એવી આબોહવા સર્જાય છે. દિગીશભાઈએ ગુજરાતી સાહિત્ય બહુ ઝાઝું વાંચ્યું હોય એવો સંભવ ઓછો છે. એમની સિદ્ધાંત-ચર્ચામાં ગુજરાતી સાહિત્યના ઉદાહરણો જડવાં મુશ્કેલ છે. બીજા વિભાગમાંના 'પદ્યનાટકની વિભાવના'ના લેખમાં પણ કોઈ ગુજરાતી પદ્યનાટકનો અછડતોયે ઉલ્લેખ નથી. અત્રત્ય સાહિત્યવિચારણાના સંદર્ભોથી પણ એ બહુધા અસ્પૃષ્ટ છે. તેમ છતાં સહાનુભૂતિની મૂડી એમને ઢાંચાઢાળ સિદ્ધાંતો, અભિપ્રાયો, આગ્રહો વગેરેમાથી મુક્ત કરી જુદી રીતે વિચારતા કરે છે અને અહીંના બીજા વિભાગ જેવો એક ધ્યાન ખેંચનો લેખસમુચ્ચય આપણને મળે છે.

તો, પહેલા આપણે બીજા વિભાગના લેખો તરફ જ વળીએ. 'સાહિત્ય અને સામાજિક વાસ્તવ' એ લેખ મારી દૃષ્ટિએ ઘણો અગત્યનો છે. એક પેચીદા સવાલને પોતીકા ઝુકાવથી લેખકે એમાં જોયો છે અને આ ઝુકાવ આપણી આજની સાહિત્યિક આબોહવામાં જરૂરી લાગે એવો છે. ગુજરાતી વિવેચનનાં કેટલાક ગૃહીતો લેખકે નિખાલસતાથી અને માર્મિક રીતે પ્રગટ કરી આપ્યાં છે : ગુજરાતી વિવેચક પશ્ચિમનો પ્રભાવ નીચે સાહિત્યની રૂપગત તપાસમાં ઘણો રસ લે છે, પણ સાહિત્યને બાહ્ય વાસ્તવના સંદર્ભમાં જોવાની એને ઘણી ઓછી જિજ્ઞાસા છે. વાસ્તવવાદની કે એવી કશી વિભાવનાઓની નહીં, રૂપનિર્માણની ચર્ચા જ એને મન મહત્ત્વની છે. એટલું જ નહીં, ભારતીય તેમજ ગુજરાતી સામાજિક સંસ્થાઓની હસ્તી વિશે એ

સાશંક છે અને સાહિત્યમાં એનું પ્રતિબિંબ પડતું હોય તો એ તેને મન દુઃખદ છે. વાસ્તવવાદી લેખકોને આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસોમાં બહુ ઓછું સ્થાન મળતું થયું છે એ અત્યારની સાહિત્યિક મૂલ્યબોધની તાસીર બનાવે છે. બીજી બાજુથી બદલાતી સાહિત્યરુચિના વાહક તો વાચકવર્ગ છે. વિશાળ વાચકવર્ગને તો વિવેચન લક્ષમાં જ ક્યાં લે છે? "વાચકવર્ગ એ આપણા વિવેચનનું ખોવાયેલું પાત્ર છે"

આપણે ત્યાં આ પરિસ્થિતિ કેમ નીપજી છે? લેખકની દૃષ્ટિએ કદાચ "ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય, તે તો દસ્તાવેજ કહેવાય' એવી 'વણતપાસાયેલી' માન્યતા એને માટે જવાબદાર છે. લેખકના આ અનુમાનમાં કાંઈક તથ્ય હોવાનો સંભવ છે.

દિગીશભાઈનો ઝુકાવ સ્પષ્ટ છે સામાજિક વાસ્તવના સ્વીકારનો. એકથી વધુ સ્તરે - સાહિત્યની સામગ્રી, અભિવ્યક્તિ, વાચક સાથેના સંબંધો વગેરેના સ્તરે. મોડર્નિસ્ટોને આ ઝુકાવ સ્વીકાર્ય નહીં લાગે, પણ દિગીશભાઈએ પ્રતીતિના આછા અભિનિવેશથી, અસરકારક કાકુઓથી આ ઝુકાવ પ્રગટ કર્યો છે. આજની સાહિત્યિક આબોહવામાં એક જુદી કૂક એ સમતે મારી છે. જોઈએ, એનાથી કોઈ નવા વિચારવર્તુળો પેદા થાય છે?

આપણી પલટાતી આવેલી સામાજિક સ્થિતિનો સાંકેતિક ચિતાર પણ દિગીશભાઈએ આ લેખમાં આપ્યો છે વધુ સાચા અર્થમાં ગુજરાતી બનતો ગયેલો - 'એબ્સર્ડ' નાટકને કાનમાં ટાળી દેનારો બહોળો નવો વાચકવર્ગ - પ્રેક્ષકવર્ગ, જનતા સાહિત્ય અને ભદ્ર સાહિત્ય એવાં બે પ્રકારનાં સાહિત્યો તથા જનતા-સાહિત્યરુચિએ ભદ્રસાહિત્યરુચિ તરફ જવું જોઈએ એવા આગ્રહનો થઈ રહેલો હ્રાસ સાહિત્ય અને વિવેચને જે સ્વીકાર કરવાનો છે તેમાંનું એક આ છે

માણસના દુઃખના કારણો તેની આજુબાજુની નક્કર સામાજિક પરિસ્થિતિમાં હોય એ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા અને એનું દુઃ

સાશક છે અને સાહિત્યમા એનુ પ્રતિબિંબ પડતુ હોય તો એ તેને મન દુ ખદ છે. વાસ્તવવાદી લેખકોને આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસોમા ઘણુ ઓછુ સ્થાન મળતુ થયુ છે એ અત્યારની સાહિત્યિક મૂલ્ય-બોધની તાસીર બનાવે છે. બીજી બાજુથી બદલાતી સાહિત્યરુચિનો વાહક તો વાચકવર્ગ છે. વિશાળ વાચકવર્ગને તો વિવેચન લક્ષમા જ ક્યા લે છે? "વાચકવર્ગ એ આપણા વિવેચનનુ ખોવાયેલુ પાત્ર છે"

આપણે ત્યા આ પરિસ્થિતિ કેમ નીપજી છે? લેખકની દૃષ્ટિએ કદાચ "ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય, તે તો દસ્તાવેજ કહેવાય" એવી 'વણતપાસાયેલી' માન્યતા એને માટે જવાબદાર છે. લેખકના આ અનુમાનમા ઠીકઠીક તથ્ય હોવાનો સ ભવ છે

દિગીશભાઈનો ઝુકાવ સ્પષ્ટ છે સામાજિક વાસ્તવના સ્વીકારનો. એકથી વધુ સ્તરે સાહિત્યની સામગ્રી, અભિવ્યક્તિ, વાચક સાથેના સ બ ધો વગેરેના સ્તરે. મૉડર્નિસ્ટોને આ ઝુકાવ સ્વીકાર્ય નહી લાગે, પણ દિગીશભાઈએ પ્રતીતિના આછા અભિનિવેશથી, અસરકારક કાકુઓથી આ ઝુકાવ પ્રગટ કર્યો છે. આજની સાહિત્યિક આબોહવામા એક જુદી ફૂ ક એમણે મારી છે. જોઈએ, એનાથી કોઈ નવા વિચારવર્તુળો પેદા થાય છે?

આપણી પલટાતી આવેલી સામાજિક સ્થિતિનો સાકેતિક ચિતાર પણ દિગીશભાઈએ આ લેખમા આપ્યો છે વધુ સાચા અર્થમા ગુજરાતી બનતો ગયેલો – 'ઍબ્સર્ડ' નાટકને ફાર્સમા ઢાળી દેનારો બહોળો નવો વાચકવર્ગ – પ્રેક્ષકવર્ગ, જનતા સાહિત્ય અને ભદ્ર સાહિત્ય એવા બે પ્રકારના સાહિત્યો તથા જનતા સાહિત્યરુચિએ ભદ્રસાહિત્ય-રુચિ તરફ જવુ જોઈએ એવા આગ્રહનો થઈ રહેલો હ્રાસ સાહિત્ય અને વિવેચને જે સ્વીકાર કરવાનો છે તેમાનુ એક આ છે

માણસના દુઃખના કારણો તેની આજુબાજુની નક્કર સામાજિક પરિસ્થિતિમા હોય એ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા અને એનુ " "

સમાજ અને સાહિત્ય વચ્ચેના સંબંધ પર વારવાર ભાર મુકાતો જોવા મળે તો તેની પાછળ તર્કથી જેનું મૂલ્ય સમજાયું છે તે આ વાસ્તવિકતાથી આમ તો વિખૂટા રહ્યાનો ડંખ છે"

વિચાર, વેદનશીલતા અને વાણીમરોડોમાં પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ તથા પોતાના મૂળિયાં કયા પડેલા છે તેની શોધ – આ બે વચ્ચેના તાણું ખેંચાણે કેટલેક અંશે દિગીશભાઈની સર્જકતાને તેમ તેમના વિવેચન-ને પણ ભૂમિકા પૂરી પાડેલી છે. એથી વિવેચનની એક આગવી કહેવાય એવી આબોહવા સર્જાય છે. દિગીશભાઈએ ગુજરાતી સાહિત્ય બહુ ઝાઝું વાચ્યું હોય એવો સંભવ ઓછો છે. એમની સિદ્ધાંત-ચર્ચામાં ગુજરાતી સાહિત્યનાં ઉદાહરણો જડવાં મુશ્કેલ છે. બીજા વિભાગમાંના 'પદ્યનાટકની વિભાવના'ના લેખમાં પણ કોઈ ગુજરાતી પદ્યનાટકનો અછડતોયે ઉલ્લેખ નથી. અત્રત્ય સાહિત્યવિચારણાના સંદર્ભોથી પણ એ બહુધા અસ્પૃષ્ટ છે. તેમ છતાં સહાનુભૂતિની મૂડી એમને ઢાંચાઢાળ સિદ્ધાંતો, અભિપ્રાયો, આગ્રહો વગેરેમાંથી મુક્ત કરી જુદી રીતે વિચારતા કરે છે અને અહીંના બીજા વિભાગ જેવો એક ધ્યાન ખેંચનો લેખસમુચ્ચય આપણને મળે છે.

તો, પહેલા આપણે બીજા વિભાગના લેખો તરફ જ વળીએ. 'સાહિત્ય અને સામાજિક વાસ્તવ' એ લેખ મારી દૃષ્ટિએ ઘણો અગત્યનો છે. એક પેચીદા સવાલને પોતીકા ઝુકાવથી લેખકે એમાં જોયો છે અને આ ઝુકાવ આપણી આજની સાહિત્યિક આબોહવામાં જરૂરી લાગે એવો છે. ગુજરાતી વિવેચનનાં કેટલાક ગૃહીતો લેખકે નિખાલસતાથી અને માર્મિક રીતે પ્રગટ કરી આપ્યાં છે : ગુજરાતી વિવેચક પશ્ચિમના પ્રભાવ નીચે સાહિત્યની રૂપગત તપાસમા ઘણો રસ લે છે, પણ સાહિત્યને બાહ્ય વાસ્તવના સંદર્ભમા જોવાની એને ઘણી ઓછી જિજ્ઞાસા છે વાસ્તવવાદની કે એવી કશી વિભાવનાઓની નહીં, રૂપનિર્માણની ચર્ચા જ એને મન મહત્ત્વની છે. એટલું જ નહીં, ભારતીય તેમજ ગુજરાતી સામાજિક સંસ્થાઓની હસ્તી વિશે એ

સાશંક છે અને સાહિત્યમાં એનું પ્રતિબિંબ પડતું હોય તો એ તેને મન દુઃખદ છે. વાસ્તવવાદી લેખકોને આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસોમાં ઘણું ઓછું સ્થાન મળતું થયું છે એ અત્યારની સાહિત્યિક મૂલ્યબોધની તાસીર બનાવે છે. બીજી બાજુથી બદલાતી સાહિત્યરુચિનો વાહક તો વાચકવર્ગ છે. વિશાળ વાચકવર્ગને તો વિવેચન લક્ષમાં જ ક્યાં લે છે? "વાચકવર્ગ એ આપણા વિવેચનનું ખોવાયેલું પાત્ર છે"

આપણે ત્યાં આ પરિસ્થિતિ કેમ નીપજી છે? લેખકની દૃષ્ટિએ કદાચ "ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય, તે તો દસ્તાવેજ કહેવાય" એવી 'વણતપાસાયેલી' માન્યતા એને માટે જવાબદાર છે. લેખકના આ અનુમાનમાં ઠીકઠીક તથ્ય હોવાનો સંભવ છે.

દિગીશભાઈનો ઝુકાવ સ્પષ્ટ છે. સામાજિક વાસ્તવના સ્વીકારનો. એકથી વધુ સ્તરે : સાહિત્યની સામગ્રી, અભિવ્યક્તિ, વાચક સાથેના સંબંધો વગેરેના સ્તરે. મૉડર્નિસ્ટોને આ ઝુકાવ સ્વીકાર્ય નહીં લાગે, પણ દિગીશભાઈએ પ્રતીતિના આછા અભિનિવેશથી, અસરકારક કાકુઓથી આ ઝુકાવ પ્રગટ કર્યો છે. આજની સાહિત્યિક આબોહવામાં એક જુદી ફૂંક એમણે મારી છે. જોઈએ, એનાથી કોઈ નવાં વિચારવર્તુળો પેદા થાય છે?

આપણી પલટાની આવેલી સામાજિક સ્થિતિનો સાંકેતિક ચિતાર પણ દિગીશભાઈએ આ લેખમાં આપ્યો છે : વધુ સાચા અર્થમાં ગુજરાતી બનતો ગયેલો – 'ઍબ્સર્ડ' નાટકને ફાર્સમાં ઢાળી દેનારો બાળોતિયો નવો વાચકવર્ગ – પ્રેક્ષકવર્ગ, જનતા-સાહિત્ય અને ભદ્ર સાહિત્ય એવાં બે પ્રકારના સાહિત્યો તથા જનતા સાહિત્યરુચિએ ભદ્રસાહિત્યરુચિ તરફ જવું જોઈએ એવા આગ્રહનો થઈ રહેલો હ્રાસ સાહિત્ય અને વિવેચને જે સ્વીકાર કરવાના છે તેમાંનું એક આ છે

માણસના દુઃખનાં કારણો તેની આજુબાજુની નક્કર સામાજિક પરિસ્થિતિમાં હોય એ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા અને એનું દુઃખ

એની માણસાઈમા જ જડાઈને પડેલું હોય એ સામાજિક વાસ્તવથી પર એવા છેવટના વાસ્તવની ભૂમિકા. આ બે વાસ્તવભેદો પેલા બે સાહિત્યભેદો સાથે સંકળાયેલા છે અને દિગીશભાઈનું નિદાન છે કે આ પરત્વે આપણા લેખકમાં મૂલ્યવિષયક અનિશ્ચિતતા છે જે એની કારકિર્દીના સાતત્યને તેમજ તેની કૃતિની સુગ્રથિતતાને જોખમાવે છે શ્રી સુરેશ જોશીને તેઓ આના દાખલા તરીકે ટાંકે છે. સામે પક્ષે વાચકવર્ગના રુચિઉન્મેષોથી દોરવણી પામી પોતાની સર્જનપ્રવૃત્તિ વિકસાવતા લેખક તરીકે તેઓ મધુ રાયનો નિર્દેશ કરે છે.

દેખીતી રીતે જ, ગુજરાતી સાહિત્ય વિશે લેખકે અહી વ્યાપકભાવે અને દાખલા તરીકે જ વાત કરી છે. એ દાખલાઓ પણ બરાબર આંખા ગણી આપવાનું કામ એમણે માથે લીધું નથી. એટલે એ વિશે તો આપણા મનમાં પ્રશ્નો થવાના જ. પણ દિગીશભાઈ, એમના પોતાના શબ્દોમાં, શાસ્ત્રીય અભ્યાસી કરતાં આમંત્રેર વિચારક વધારે છે. વિચારો વહેતા મૂકવાનું એમને વિશેષ ફાવે છે, વિચારોને પૂરા તર્ક સાથે કાંતી આપવાનું પણ નહી

'નવલકથા – નવું ઉત્થાન'માં ચંદ્રકાંત શ્રીકાંત જેવા એકબે લેખકોની અલ્પ સામગ્રી ઉપર થયેલાં કેટલાંક અછડતાં નિરીક્ષણો છે, તો 'ગુજરાતી ગદ્ય . કેટલીક સંભાવનાઓ'મા ભાષાના અનેક તાણાવાણામાંથી અંગ્રેજીના ચાલુ શબ્દોવાળી ભાષા અને ટૂંકા બોલચાલનાં વાક્યોવાળી ભાષા – એવા બે તાણાવાણા તરફ લેખકે લક્ષ દોર્યું છે સામાજિક વાસ્તવ તરફનો લેખકનો ઝુકાવ પણ આ લેખોમા ડોકિયા કરી ગયા વગર રહ્યો નથી – રઘુવીર જેવા જમ.દા લેખકો માટે આ બાબતે અવકાશ છે એમ કહે છે ત્યારે અને 'ભદ્રંભદ્ર' શુદ્ધ ભાષાની પેરડી કરીને. માત્ર ભાષાથી સાહિત્ય ન રચાય, એથી આગળ વાસ્તવ પણ છે એ બતાવ્યું એવું નિરીક્ષણ કરે છે ત્યારે. આ રીતે આ લેખોને પહેલા લેખના અનુસંધાનમાં પણ વાંચી શકાય.

આ વિભાગમા ચારપાચ લેખો ગુજરાતી કૃતિઓ વિશેના છે. એમાથી 'જનાન્તિકે' વિશેનો લેખ મારી દૃષ્ટિએ ઉત્તમ છે એક તો સુરેશ જોશીના અનુભવજગતનુ એમા મર્મદર્શન છે, એમની નિબંધ-પદ્ધતિની એક હૃદયંગમ ઓળખ છે અને એમની એકબે નિષ્ફળતાઓ તરફ પણ અંગુલિનિર્દેશ છે, અને બીજુ, દિગીશભાઈએ 'જનાન્તિકે' વિશે લલિત નિબંધની રીતે, કલ્પનપ્રચુર ગદ્યમાં અને જાતસંડોવણીથી લખ્યુ છે. સર્જનાત્મક વિવેચન એવી જો કોઈ સંજ્ઞા આપણે સ્વીકારતા હોઈએ તો આ એનો એક સરસ નમૂનો છે.

'ચંદ્રકાંત બક્ષીની નવલકથાઓ'મા કહેવાની વાત કંઈ બહુ જુદી કે નવી નથી, પણ કહેવાની રીત ગમે એવી અને ધ્યાન ખેંચે એવી છે. 'જનાન્તિકે' પરના તેમજ આ લેખમા દિગીશભાઈ લેખકના જીવનવલણોને સાહિત્યિક ચર્ચામાં લાવે છે તે ખાસ નોંધપાત્ર છે. લેખકની સાહિત્યિક સબળતા-નિર્બળતામા એનો પણ ફાળો હોય છે.

'અધરો અને અહાષ્ટક'ને 'ઉપેક્ષિત ચીલાની વાર્તાઓ' કહીને દિગીશભાઈએ કૉમિક નવલકથા માટે જ નહી પણ વાસ્તવની પ્રતિક્રિયા આપતી નવલકથા માટે ઉત્સાહ બતાવ્યો છે એ એમની સાહિત્યદૃષ્ટિ સાથે બંધબેસતુ છે. 'સ્વસ્થ વ્યક્તિવાદ'મા કાવ્યસંગ્રહના અવલોકનને અંતે જોડેલા પ્રશ્નો એમાનાં નિરીક્ષણોને કારણે વધારે ધ્યાન ખેંચે છે. કાન્તના કાવ્ય 'ઉદ્‌ગાર'ની સમીક્ષા 'પ્રમત્તાવસ્થા'ના રામનારાયણ પાઠક કથિત અર્થને અવલંબીને ચાલી છે. એ અર્થ ન સ્વીકારીએ અને 'પ્રમાદની અવસ્થા' એવો જ અર્થ કરીએ તો? આમેય આ સમીક્ષામા દિગીશભાઈ 'મેટફિઝિક્સ'ની ગૂઢતાએ પહોચી ગયા છે, મારે હાંસિયામા આઠેક સ્થાને પ્રશ્નાર્થચિહ્નો અને એક સ્થાને ચોકડી કરવી પડી છે.

પણ દિગીશભાઈમાં આવુ થોડુ કંઈમેશા રહે છે. 'સંજ્ઞા, અર્થ અને કવિતા'ના સંવાદમા રા. પ્રબોધ પંડિતને બે વખત કહેવુ પડે છે – "જરા વધુ સ્પષ્ટ કરો તો?" તેમ આપણને પણ કહેવાનુ મન

થાય એવું. દુર્ભાગ્યે આપણી સાથે દિગીશભાઈનો કંઈ સંવાદ ચાલતો નથી હોતો, એ લખે અને આપણે વાંચવાનું હોય છે. ડૉ. પ્રબોધ પંડિત સાથેના આ વાર્તાલાપમાં કવિતા અને ભાષાના સંબંધ વિશેનાં કેટલાક વિચારબિંદુઓ પડેલાં છે, પણ એમને વ્યવસ્થિત ફૉર્મ્યુલેટ કરી શકીએ ત્યારે જ લાભ થાય.

ગ્રંથનો પહેલો વિભાગ પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય અને સાહિત્યવિભાવનાઓ વિશેનો છે. 'પદ્યનાટકની વિભાવના' એ લેખને પણ અહીં મૂકવા જેવો છે. પદ્યનાટકમાં પદ્યના સ્વરૂપ અને સ્થાન વિશે કેટલાક મુદ્દાઓ એમાં છે, પણ છેલ્લે ગુજરાતી વાક્યમાં ક્રિયા છેલ્લી આવે છે, વાક્યને છેડેથી ભાર વહી જાય છે એમ કહી જે ચિંતા પ્રગટ કરી છે એ મને અર્થહીન લાગે છે. વાક્યરચનાની આ ખાસિયત વિશે કરવી હોય તો ઊલટી દલીલ પણ થઈ શકે

ઇમેજ વિશેના બંને લેખો બતાવે છે કે દિગીશભાઈ વિદ્વત્તાપૂર્વક લખી શકે છે. પહેલો લેખ તો કેટલાબધા સંદર્ભોથી ઊભરાય છે। સર્જનપ્રક્રિયા અને સ્વરૂપ એ બંને સંદર્ભે અહીં ઇમેજની ઘણી સૂક્ષ્મ અને મૂળભૂત તપાસ થઈ છે. 'અંગ્રેજી કવિતામાં સ્વ-નિરૂપણ' અને 'કાવ્યની અખિલાઈ'માં એ દૃષ્ટિથી થયેલું મહત્ત્વનું ચિંતન અવલોકન છે. પહેલા લેખમાંનો એક ફકરો તો અહીં ઉતારવા જેવો છે.

"તો સાહિત્યને પોતાનું આગવું, નિરપેક્ષ, સત્ય છે એ, મને બીક છે કે, એક ફ્રેન્ચ આગ્રહ છે, ઇંગ્લિશ નહીં; જેને વિવેચકોએ વણતપાસ્યો આપણી વચ્ચે સાચો ગણ્યો છે અને જેને મિત્રવિહોણા નવા સર્જકો વારંવાર ટાંકે છે. તે જ રીતે સાહિત્યકાર કોઈ સ્થાપિત હિતનો વાઘો બની જશે એ ભય પણ, હું ધારું છું કે ઇંગ્લિશ નથી, અમેરિકન છે. કેમકે ઇંગ્લિશ વિવેચનોમાં જે વારંવાર ડોકાયા કરે છે તે તો એ સામાન્ય સમજ છે કે વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય અને 'કારનું સ્વાતંત્ર્ય એ બે જુદી બાબતો છે. અને અત્યારે તો

વ્યક્તિએ તેમજ કલાકારે અમુક સમાવાનો દ્વારા જ પોતાનું સ્વાતંત્ર્ય સાધવાનું હોય છે" બીજા લેખમાં લેખક લિંગ્વિસ્ટિક્સ, સાયકોલજી, મેટફિઝિસિક્સ અને ઇપિસ્ટમલોજી – એ ચાર છેડાને સ્પર્શતી વિચારણામાં આપણને નાખે છે. વિવેચનાની ત્રિમૂર્તિને અંજલિ આપતો એ લેખનો બીજો ખંડ પહેલા ખંડ સાથે એકરસ થતો નથી. 'ગુજરાતી સાહિત્ય પર પાશ્ચાત્ય સાહિત્યનો પ્રભાવ' એ લેખમાં અવલોકન અને દૃષ્ટિકોણ પણ મર્યાદિત છે પણ એકંગે સાંગ ગ્રંથનો પડેલા છે.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યસર્જકો અને કૃતિઓ વિશેના ચારેક લેખો અહીં છે. એમાં રિલ્કે વિશેનો લેખ વધારે શ્રમપૂર્વક તૈયાર થયેલો દેખાય છે. કથા અને કૃતિની મદદથી લેખક પોતાનું કામ ચલાવે છે તેથી ઘણે ઠેકાણે રસાળતા આવી છે અને દિગીશભાઈની જીવન અને સાહિત્યના મર્મો ઉઘાડી આપતી દૃષ્ટિની ઝાંખી પણ અવારનવાર થાય છે.

બાકી રહેલા થોડા લેખો વિશે જુદું કહેવાની જરૂર નથી. માત્ર 'વાચવાની કલા' એ લેખમાં પ્રો. લુઇએ કરેલું વાચનપ્રવૃત્તિનું મજાનું વિશ્લેષણ રજૂ થયું છે તે વાચવાની અવશ્ય ભલામણ કરવી જોઈએ.

નિર્વિવાદ મૂલ્યવાન લાગે એવી વેધક દૃષ્ટિ અને એવો વિચારસંભાર આ ગ્રંથમાં છે. લેખકની પોતાની સાહિત્યિક માન્યતા બધા લખાણો પાછળ પડેલી વરતાઈ આવે છે. કેટલુંક તો ઉશ્કેરે એવું પણ છે. પણ લોકો વાચે તો ને ? દિગીશભાઈની વિચારપ્રક્રિયા અને અભિવ્યક્તિની લઢણમાં એવું કંઈક છે કે જે પ્રવાહિતા અને વિશદતાને આવરે છે અને પહેલી છાપ દુર્બોધતાની પાડે છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના પ્રભાવને ગુજરાતી ભાષામાં ઓગાળવાની એક મથામણ અહીં છે, પણ એ કામ પૂરું થવાનું હજુ બાકી છે. એ પૂરું થઈ ત્યારે દિગીશભાઈ મોટા વિવેચક બનશે.

કદાચ ન પણ બને. કેમકે દિગીશભાઈનો જીવ મૂળ તો નિબંધકારનો છે, લિબરલ વિચારકનો છે, શાસ્ત્રીય વિવેચકનો નહીં. થોડાક વિચારધક્કાઓ, થોડીક સ્પર્શક્ષમ રજૂઆતો – એ આપ્યા કરવાનું એમને વધારે ગમશે.

[તા ૨-૪-૧૯૭૯; 'ગ્રંથ', મે ૧૯૭૯]

શબ્દસૂચિ

૧. વિષયો

આત્મકથા, ૨૪, ૨૬, ૨૭
આર્ટિકલ, ૩, ૮, ૧૮
ઊર્મિકાવ્ય, ૨૪–૨૫, ૩૩
એકાંકી
  અને અનેકાંકી, ૫૩–૫૯
  –ની આવશ્યકતા, ૬૫–૭૦
  અને નાટક, ૫૩–૫૯
  અને ટેલિવિઝન, ૫૯–૬૧
  ટેલિવિઝન- અને રંગભૂમિ-
    નાટક, ૬૨–૬૩
  અને ફિલ્મ, ૬૯–૭૦
  અને રંગભૂમિ, ૬૨–૬૩,
    ૬૫–૬૮
  રેડિયો- અને ટેલિવિઝન,
    ૬૩–૬૫
  કે લઘુ નાટક?, ૫૩–૫૯
  સંજ્ઞા, ૫૩–૫૯
એસે
  –ના પ્રકારો, ૧૪–૨૨
  સંજ્ઞા, ૧, ૨, ૩, ૫, ૭, ૮
કવિતા, ૨૩
ગ્રંથસમીક્ષા, ૧૬
ચરિત્રાંકન, ૧૬
ટૂંકી વાર્તા, ૨૮–૫૨ તથા જુઓ
  'વાર્તા'
ટેઇલ, ૩૫
ટેલિવિઝન અને રંગભૂમિ, ૬૨–
  ૬૩
ટ્રીટાઇઝ, ૮
તંત્રીલેખ, ૧૮
થીમ, ૩
નવલકથા, ૧૨૦, ૧૬૨
નાટક, ૨૨, ૨૩, ૫૩–૫૯
  ૧૧૯–૧૨૧
  રંગભૂમિનું, ૧૧૯–૨૦
  સાહિત્યનું, ૧૧૯–૨૦
નિબંધ, ૧–૨૭
  –નું અઘરાપણું, ૧૨–૧૪
  અને આત્મકથા, ૨૬–૨૭
  –માં આત્મલક્ષિતા, ૧૬, ૧૭
  –માં ઉદ્‌બોધકતા, ૯
  અને ઊર્મિકાવ્ય, ૨૪–૨૫
  –માં ઔપચારિકતા, ૧૬–૧૭
  અને કવિતા, ૨૩

-માં કાલ્પનિક અનુભવનો
  રસ, ૧૬–૧૭
અને જીવનસમીક્ષા, ૬
અને નાટક, ૨૩
-ની નિરૂપણપદ્ધતિઓ, ૧૦
અને પદ્ય, ૬
-ના પ્રકારો, ૧૪–૨૨
-માં પ્રતીતિજનકતા, ૯
અને પ્રબંધ, ૮
-માં બૌદ્ધિક રસ, ૧૬–૧૭
-નાં રચનાવિધાનો, ૨૧
-ની લંબાઈ, ૯
-માં લેખકનુ વ્યક્તિત્વ,
  ૧૧–૧૨
-માં વસ્તુલક્ષિતા, ૧૬–૧૭
અને વાર્તા, ૨૩, ૨૫–૨૬
વિદ્વત્-, ૪
-ના વિષય, ૭
-ની વ્યાખ્યા, ૨, ૪–૧૪
-નાં વ્યાપ અને વૈવિધ્ય,
  ૧૪–૨૨
-ની વ્યાવર્તકતા, ૨૨, ૨૭
શિક્ષક, ૪
-ની શૈલીઓ, ૧૦
અને સત્ય, ૯
-ની સરળતા, ૧૨–૧૪
સંજ્ઞા, ૧, ૪
-માં 'હું', ૨૬–૨૭
-ની હેતુલક્ષિતા, ૯
નિબંધકારની સજ્જતા, ૧૪
નિબંધિકા, ૪
પ્રબંધ, ૮, ૧૬, ૧૮
મૉનગ્રાફ, ૧૬
રંગભૂમિ, ૬૫–૬૮
રેખાચિત્ર, ૧૬
લઘુ અભ્યાસ, ૧૬, ૧૮
લઘુકથા, ૩૫
લઘુનવલ, ૧૮૧
લઘુનાટક, ૫૬–૫૭, ૫૯
લેખ, ૩, ૮, ૧૬, ૧૮
લૉંગ શૉર્ટ સ્ટોરી, ૩૫
વાર્તા, ૨૨, ૨૪, ૨૫, ૨૬
  અર્વાચીન અને પ્રાચીન,
    ૨૮–૩૨, ૩૭
  અને ઊર્મિકાવ્ય, ૩૩
  -માં એકાકી વ્યક્તિઓ,
    ૪૯–૫૧
  અને એકાંકી, ૩૩
  -માં કલ્પના, ૪૩–૪૫
  -માં ટેકનીક, ૪૫–૪૮
  -માં તારવણી અને તારતમ્ય,
    ૩૬–૩૯
  અને નવલકથા, ૩૯, ૪૯,
    ૫૦–૫૨, ૫૨

અને નિબંધ, ૩૩
-માં નિમજ્જિત જનતાવર્ગ, ૪૯–૫૨
પ્રાચીન અને અર્વાચીન, ૨૮–૩૨, ૩૭
અને રેખાચિત્ર, ૩૩
-માં રૂપકાત્મકતા, ૪૩–૪૫
અને લઘુનવલ, ૩૬
શાખી, ૩૫, ૩૬
-માં લેખકનું વ્યક્તિત્વ, ૩૯–૪૮
-માં વાસ્તવનિષ્ઠા, ૩૦, ૩૯–૪૫
-ના વિવિધ રૂપ, ૩૨–૩૬
વિષય, ૩
શૉર્ટ શૉર્ટ સ્ટોરી, ૩૫

૨. વ્યક્તિઓ

અખો, ૧૬૭–૭૨
ઇમર્સન, ૫૫
ઈસપ, ૩૭
ઍન્ડરસન, શેરવુડ, ૪૯
ઓ'કોનર, ફ્રૅન્ક, ૨૯, ૩૦, ૩૮, ૩૯, ૪૦, ૪૪, ૪૯–૫૭
ઓ'ફ્લેહર્ટી, લીઆમ, ૨૯, ૩૦, ૩૮, ૪૧–૪૬
કલાપી, ૨૨
કાન્ત, ૧૬૮
કાલિદાસ, ૧૧૮
ક્લોસ, ૧૦, ૧૨
ગોકુળનાથ, ૧૬૬
ગોગોલ, ૪૩, ૪૯
ગોલ્ડબર્ગ, આઇઝેક, ૩૦
ચાવડા, કિશનસિંહ, ૨૨
ચેખોવ, ૩૧, ૩૫, ૪૮, ૪૯
ચૌધરી, રઘુવીર, ૩૫, ૫૭, ૧૩૦, ૧૮૮
જગજીવનદાસ, ૧૬૬, ૬૭
જગજીવન સ્વામી, ૧૬૬
જાદવ, કિશોર, ૬૪, ૬૫

૧૬૬, ૧૬૮, ૧૭૦
જોશી, શિવકુમાર, ૬૬
જોશી, સુરેશ, ૧૭, ૨૦, ૩૩, ૩૫, ૧૮૮
જોન્સન, ડૉ., ૨, ૮, ૧૦
ટર્જેનેફ, ૪૯
ટોપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત, ૧૭૮
ટ્રિલિંગ, ૧૭૯
ઠાકર, લાભશંકર, ૫૭
ડ્રાઇડન, ૫૪
ત્રિપાઠી, ગોવર્ધનરામ ૭૮, ૭૯, ૯૬–૧૧૮
ત્રિવેદી, વિષ્ણુપ્રસાદ, ૧૭૦
દલપતરામ, ૬
દલાલ, જયંતિ, ૨૦, ૫૭, ૫૮
દલાલ, સુધીર, ૧૪૪–૫૩
દલાલ, સુરેશ, ૧૮૨
દવે, જ્યોતીન્દ્ર, ૨૦
દીવેટિયા, નરસિંહરાવ, ૨૦
દે, વિષ્ણુ, ૧૮૦
દ્વિવેદી, મણિલાલ, ૩, ૪
ધૂમકેતુ, ૨૮, ૩૧, ૩૫, ૫૧
નર્મદ, ૩, ૪
નીલકંઠ, રમણભાઈ, ૧૧૯–૨૯
નેરુદા, પાબ્લો, ૧૭૯
ન્હાનાલાલ, ૭૧–૯૫, ૧૨૦
પટેલ, પન્નાલાલ, ૩૧
પટેલ, ભોળાભાઈ, ૧૭૩–૮૪
પટેલ, સી. એન., ૧૭૭, ૧૭૮
પરીખ, રસિકલાલ, ૨૮
પંડિત, પ્રબોધ, ૧૯૦
પંડ્યા, નવલરામ, ૩
પંડ્યા, ભાનુપ્રસાદ, ૧૩૦–૪૩
પાઠક, રમણલાલ, ૧૬૩–૭૨
પાઠક, રામનારાયણ, ૨૮, ૩૧, ૩૫, ૫૧, ૧૨૧, ૧૭૦
પારાશર્ય, મુકુંદ, ૨૦
પાવર્સ, જે. એફ., ૫૦
પેટલીકર, ૨૦
પો, ૩૩
પોપ, ૫
પ્લુટાર્ક, ૨
ફાસ્ટર, ૧૭૯
બક્ષી, ચન્દ્રકાન્ત, ૧૮૮, ૧૮૯
બવ, સેન્ટ, ૧૩
બસુ, બુદ્ધદેવ, ૧૮૦
બન્દોપાધ્યાય, તારાશંકર, ૧૮૦
બાણ, ૧૦૬
બાલ્ઝાક, ૩૩
બુચર, ૫૫
બેઇટ્સ, ૩૫
બેકન, ૭, ૧૦
બોડિન, મૉરિસ, ૩૯
બોવેન, ઇલિઝાબેથ, ૪૧

બ્લોશ, હાઇનરિખ, ૧૭૯
બ્રહ્મભટ્ટ, અનિરુદ્ધ, ૨૦
બ્રાઉન ઈ, ૧૬૬-૬૭
બ્રોકર, ગુલાબદાસ, ૩૩, ૧૮૧
બ્લેન્કહર્ટ, ૫૯
ભટ્ટ, વિશ્વનાથ, ૨, ૩
ભવભૂતિ, ૧૦૦-૧૦૧
ભાયાણી, હરિવલ્લભ, ૨૮, ૩૭
મલયાનિલ, ૩૮
મહાન્તે, ગોપીનાથ, ૧૮૦
મહેતા, ચન્દ્રવદન, ૨૧
મહેતા, દિગીશ, ૩, ૨૭, ૧૮૫ -૯૨
મહેતા, ધીરેન્દ્ર, ૧૫૮-૬૨
મહેતા, નર્મદાશંકર, ૧૬૮
મુનશી, કનૈયાલાલ, ૩૪
મુનશી, લીલાવતી, ૨૦
મૅકાલે, ૯
મેઘાણી, ઝવેરચંદ, ૩૭, ૧૮૨-૮૩
મેન્સફીલ્ડ, કૅથરિન, ૪૮
મૉન્ટેઇન, ૧, ૨, ૪, ૧૨
મોપાસાં, ૩૫, ૩૯
મૉમ, સમરસેટ, ૪૬
રાય મધુ, ૩૫, ૧૮૮
રાવળ, અનંતરાય, ૧૨૬
રિલ્કે ૧૩૪-૩૮, ૧૮૩, ૧૯૧
રેબન, જોનથન, ૮૩-૮૫
લાગોર્તે, ૬
લાલદાસ, ૧૬૫
લુઇસ, ૧૯૧
લેન્ડોર, ૨૧
વાઇલ્ડ, પર્સિવલ, ૫૯, ૬૩, ૬૮
વાન, લુઈ, ૫
વૉર્ડ, એ. સી., ૨૮
શામળ, ૩૨
શાહ, રાજેન્દ્ર, ૧૮૨
શાહ, શ્રીકાન્ત, ૧૮૮
શિપ્લે, ૧૬
શોરર, માર્ક, ૪૧, ૮૭, ૧૮૧
સાગર મહારાજ, ૧૬૬
સુન્દરમ્, ૩, ૩૫, ૧૫૧-૫૨
સુંદરદાસ, ૧૬૫
સેનેકા, ૨
સૅન્ડર્ઝ, ટૉમસ ઇ., ૩૯
સેંટ્સબરી, જૉર્જ, ૧૭૯
સેલ્ડિઝ, ગિલ્બર્ટ, ૫૯
સ્ટ્રેટ્ઝ, ૧૦, ૨૧, ૨૨
સ્ટીવન્સન, ૪૦
સ્ટૅન્ટન, ૩૩
સ્પેન્સર, હર્બર્ટ, ૯
સ્મિથ, એલેક્ઝાંડર, ૨૮
હચિન્સન, ટૉમસ, ૫૯
હેલ્સ, નૅન્સી, ૪૧, ૮૩, ૮૬

૪૭, ૫૨
હેમિંગ્વે, ૩૫, ૩૮
હૉથૉર્ન, ૩૭

૩. ગ્રંથો, કૃતિઓ, સામયિકો

અખાના છપ્પા, ૧૬૮
અખેગીતા, ૧૬૮
અખો એક સ્વાધ્યાય, ૧૬૩–૭૨
અડોઅડ, ૧૩૦–૪૩
અધુના, ૧૭૩, ૧૭૪
અનુભવબિંદુ, ૧૬૭, ૧૬૮
અન્તર્જલી યાત્રા, ૧૭૯
અભિવ્યક્તિ, ૩૩
અમાસના તારા, ૨૧
અમૃતસંતાન, ૧૭૯, ૧૮૦
આરોગ્યનિકેતન, ૧૮૦
ઇન્જોઇમન્ટ ઑવ્ લિટરેચર, ૪૭
ઇન્ટ્રડક્શન ટુ ફિક્શન, ઍન, ૩૩
ઇન્દુકુમાર
-માં ક્રિયાવિકાસ, ૮૨–૯૨
-માં ઘટનાસંયોજન, ૭૬–૮૨
-નું નામકરણ, ૭૩
-માં પાત્રસંયોજન, ૭૨–૭૬
-નું વસ્તુવિધાન, ૭૧–૯૧
-માં વિચારગૂંથણી, ૯૨–૯૪
ઉત્તરરામચરિત, ૧૦૧
એકાંત, ૧૮૨
એન્સાઇક્લોપીડિઆ બ્રિટેનિકા, ૩, ૩૩
ઍરિસ્ટોટલ્સ થિઅરી ઑવ્ પોએટ્રી ઍન્ડ ફાઇન આર્ટ, ૫૫
એલિમેન્ટ્સ ઑવ્ ધ એસે, ૧૦, ૨૨
એસેઇઝ, ૧
એસે ઑન ક્રિટિસિઝમ, ૫
ઑર્ફિયસ પ્રતિ સૉનેટ, ૧૭૪–૭૮
ઓવરકોટ, ૪૯
કથાસરિત્સાગર, ૩૨
કથોપકથન, ૩૩
કલ્ચરલ ફોરમ, ૩૬, ૩૮
કાયા લાકડાની, માયા લૂગડાની, ૫૮
કાયાશોધ, ૧૬૩
કાવ્યમાં શબ્દ, ૩૭
કીર્તિદાને કમળના પત્રો, ૨૨
કૃષ્ણાવતાર, ૧૮૦
ક્રાઇમ, ૪, ૫૬
ક્રાફ્ટમનશિપ ઑવ્ વન-ઍક્ટ પ્લે, ૪, ૫૭, ૫૮, ૬૭
ગણદેવતા, ૧૭૯, ૧૮૦
ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ, ૧૭
ગુજરાતી નાટ્ય, ૬૬

ગોષ્ઠિ, ૧૯
ગ્રામચિત્રો, ૨૦
ચિઠ્ઠી, ૨૧
ચિત્રણા, ૧૮૨
ચિહ્ન, ૧૫૪–૬૨
જનાન્તિકે, ૨૦, ૧૮૯
જયાજયંત, ૭૩, ૭૮, ૭૯
ટર્ન ઑવ્ સ્ક્રૂ, ધ, ૩૬
ટિલ ધ ડે આઇ ડાઇ, ૫૬
ડબ્લિનર્સ, ૩૮
ડિસ્કવરી ઑવ્ ફિક્શન, ધ, ૩૯
ડિક્શનરી ઑવ્ વર્લ્ડ લિટરેચર, ધ, ૧૬
ઢેડના ઢેડ ભંગી, ૫૭, ૫૮
દૂરના એ સૂર, ૨૦
દ્વિરેફની વાતો ભા. ૧, ૨૮
નાટક વિશે, ૫૭
નામરૂપ, ૨૦
પરિધિ, ૧૮૫–૯૨
પંચતંત્ર, ૩૨
પૂર્વાપર, ૧૭૩–૮૪
પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા, એ, ૧૭૯
પ્રથા, ૧૮૨–૮૩
પ્રવાસ ગઠરિયાં, ૨૧
બરી ધ ડેડ, ૫૬
બાઇબલ, ૬, ૩૧, ૩૨
બિરપોક ઓવરકોટ, ધ, ૫૬
બ્રહ્મલીલા, ૧૬૮
ભદ્રંભદ્ર, ૧૮૮
મનઃસુખલાલ મજીઠિયા, ૫૭
મહાનિબંધ, ૧૮૧
મિસિઝ ડેલોવે, ૩૬
રાઈનો પર્વત, ૧૧૯–૧૨૯
રિઅલ થિંગ, ધ, ૩૮
રૂપસી બાંગ્લા, ૧૮૦
રેખાચિત્રો, ૨૦
લન્ડન મૅગઝિન, ૪૫
લોકસાહિત્યનું સમાલોચન, ૩૨
વન-ઍક્ટ પ્લે ટુ-ડે, ધ, ૫૬, ૫૮, ૫૯, ૬૯, ૭૦
વસંતવિલાસ, ૧૬૭, ૧૬૮
વાત્રકને કાંઠે, ૧૮૧
વાદ વદવા વિશે, ૬
વાની મારી કોયલ, ૧૮૧
વેઇટિંગ ફૉર લેફ્ટી, ૫૬
વ્હાઇટ હૉર્સ, ૧૪૪–૫૩
શહીદ, ૫૭, ૫૮
શહેરની શેરી, ૨૦, ૨૧
શાકુન્તલ, ૧૧૯
શાન્ત કોલાહલ, ૧૭૮
શૈલી અને સ્વરૂપ, ૩૨, ૫૪, ૫૮
શૉર્ટ સ્ટોરી, ધ, ૩૦, ૩૧, ૩૬, ૩૮, ૪૧–૪૩, ૪૫, ૪૬
સત્યકથાઓ, ૨૦

સ્રગ્ધરા અને બ્રહ્માષ્ટક, ૧૮૯
સરસ્વતીચંદ્ર, ૭૯
-નાં વર્ણનો અને વર્ણનશૈલી, ૯૬–૧૧૮
સંતપ્રિયા, ૧૬૮
સાચાં શમણાં, ૧૮૧
સાહિત્યવિચારણા, ૨૮
સિકંદર સાની, ૫૭
સિદ્ધાંતબિંદુ ૧૬૭
સિદ્ધાંતસારનું અવલોકન, ૨૨
સેન્ચ્યુરી રિડિંગ્ઝ ઇન ધ ઇંગ્લિશ એસે, ૫
સ્ટોરી, ૫, ૪૧
સ્મરણમુકુર, ૨૦
હિમાલયની પત્રયાત્રા, ૨૨
હિમાલયનો પ્રવાસ, ૨૧
હિલ્ઝ લાઇક વ્હાઇટ એલિફન્ટ્સ, ૩૮